











+ HEC Ē SPECIOSIOR SOLE + SUP OĒM STELLARŪ DISPOSICOĒ LUCI

GESCHICHTE

DER

ALTNIEDERLÆNDISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE UND G. B. CAVALCASELLE.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BEARBEITET VON

ANTON SPRINGER.

MIT SIEBEN TAFELN.

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL.
1875.

VORREDE.

Der Wunsch und die Absicht, das treffliche Buch Crowe's und Cavalcaselle's über die altniederländische Malerei, das sich in seiner Heimath mit Recht des grössten Ansehens erfreut, auch den deutschen Kunstfreunden zum unmittelbaren Genusse vorzuführen, bestanden seit geraumer Zeit. Zur Reife brachte den Plan die Lust, die nach schwerer Krankheit Gottlob wieder gewonnenen Kräfte zu üben und im altgewohnten Dienste der Wissenschaft würdig und erfolgreich zu verwenden. Einer Rechtfertigung bedarf das Unternehmen nicht.

Als der tapfere Freund Wilhelms von Oranien, Marnix von St. Aldegonde, auf dem Wormser Reichstage 1578 die deutschen Fürsten in beweglicher Rede zur Theilnahme am Kampfe gegen die Spanier anfeuerte, schloss er mit dem Anrufe: *Tua, tua res agitur!* Marnix sprach die volle Wahrheit. Das Schicksal unseres Glaubens und unserer Freiheit war auf Oranien's Fahnen geschrieben. Doch nicht auf dem Schlachtfelde allein, auch in der Malerwerkstätte

vertraten die alten Niederländer unsere Sache, im funfzehnten und dann wieder im siebzehnten Jahrhunderte. Ihre Werke waren unser Muster und sie sind unser Trost, wenn uns die Erkenntniss von der geringen Gunst, welche die altdeutschen Künstler genossen, bedrückt. In der niederländischen Kunst fühlen wir uns unmittelbar heimisch. Von ihr glauben wir, dass sie erfüllte, was die deutschen Maler wohl anstrebten, aber durch die Verhältnisse gehemmt zu vollenden ausser Stande waren.

Nur mit wehmüthiger Empfindung können wir den Entwickelungsgang der deutschen Kunst seit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts verfolgen. Es gewann den Anschein, als ob aus den verfallenden und zusammenbrechenden Formen des Mittelalters ein neues Leben frisch und fröhlich emporblühen würde. Die Madonnenmaler von Köln, der Meister des Dombildes vor allen, wie vortrefflich wussten sie die zarten Seelenstimmungen und die mannigfachen Reize der äusseren Welt zu verkörpern, wie stark betonten sie bereits das Recht der Schönheit und der lebendigen Wahrheit in ihren Werken. Dennoch kommt dieses Streben nicht hier, nicht in deutschen Landschaften zur vollen Entfaltung. Das benachbarte Flandern und Brabant übernimmt die Leitung; uns bleibt nur übrig zu folgen und das gegebene Muster mit grösserem oder geringerem Glücke nachzuahmen.

Diese Abhängigkeit, in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts sichtbar, durfte als Schule gelten. Noch einmal erhob sich die deutsche Malerei zu selbständigem Wesen und standen deutsche Namen an der

Spitze der nordischen Künstlerschaft. Aber auch jetzt liess sich die Continuität der Entwickelung nicht festhalten. Waren vielleicht unsere grössten Meister selbst von der Ahnung, dass keine fröhliche Nachfolge an ihnen haften werde, erfüllt? So weit umfassend Holbein's und insbesondere Dürer's Phantasie sich offenbart: für die Schilderung des einfach Naiven, des heiter Anmuthigen, die nur aus einer behaglich sicheren Lebensempfindung heraus glücklich gelingt, erscheint sie weniger zugänglich. Und in der That. Abermals wurde die aufsteigende Linie der Entwickelung unterbrochen. Wir haben uns die Zierformen, welche Renaissance-Künstler gebrauchten, auch angeeignet und zu verwenden gelernt, aber die wonnige Schönheit der echten Renaissance, die noch in der Erinnerung berauscht, zu schaffen und zu geniessen, war uns nicht vergönnt. Wieder traten die Niederlande für uns ein und führten die Rolle des leitenden Kunstvolkes im Norden glorreich durch. Wenn uns der Protestantismus mehr gilt als eine blosse confessionelle Form neben mehreren anderen, wenn wir in ihm ein lebendiges und kräftiges Culturprincip, die wichtigste Grundlage der ganzen modernen Bildung begrüssen, so danken wir dieses grossentheils den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Zusammengehörigkeit der niederländischen und deutschen Kunst, schon vom alten Karel van Mander anerkannt, sichert der Erzählung von den Schicksalen der niederländischen Malerei im funfzehnten Jahrhunderte die unmittelbare Theilnahme auch deutscher Kreise. Und diese Theilnahme wird dadurch nur erhöht und befestigt, dass

Crowe und Cavalcaselle als Erzähler auftreten. Die grossen Verdienste dieser beiden in wunderbarer Weise zu einer einheitlichen Person verschmolzenen Männer zu schildern, ist überflüssig. Was ihr Buch über die altniederländische Malerei betrifft, so sind es insbesondere drei Eigenschaften, welche mir dasselbe werthvoll und seine Uebersetzung wünschenswerth machten: die genaue Quellenforschung, die anschauliche Schilderung des Inhaltes der einzelnen Bilder, die sorgfältige Untersuchung der technischen Vorgänge. Alles was der Fleiss belgischer Forscher und Sammler über die Lebensverhältnisse der Künstler, über die äusseren Schicksale ihrer Werke entdeckt und zusammengetragen hat, ist von Crowe und Cavalcaselle geprüft und am gehörigen Orte verwendet worden. Der Urkundenschatz, den wir Pinchart, Wauters, Weale, van Even, de Busscher, Ruelens u. A. verdanken, bildet die Grundlage, auf welcher Crowe und Cavalcaselle die Geschichte der niederländischen Malerei aufbauen. Befriedigen sie durch diese Methode die Forderungen der Historiker, so werden sie durch die überaus eingehenden und genauen technischen Erörterungen den Wünschen der strengen Kunstkenner gerecht. Die möglichst exacte Beschreibung ist und bleibt nun einmal der Anfang der kunsthistorischen Weisheit. Der Gang der kunsthistorischen Studien, das Bedürfniss, das Interesse für dieselben in recht weiten Kreisen zu verbreiten, hat die Wahrheit dieses Satzes zuweilen vergessen lassen. Um so dringender ist es geboten, sie durch ein deutliches Beispiel wieder zur Geltung zu bringen. Die klare Einsicht in die technischen Vorgänge fördert das Verständniss eines Meisters

mehr als die überschwängliche Anpreisung seiner poetischen Vorzüge auf Grund flüchtiger Betrachtung seiner Werke oder eine summarische Durchschnittrechnung seiner künstlerischen Eigenschaften, durch ein halbes Dutzend schmückender Beiwörter ausgedrückt. Es wäre nur zu wünschen, dass bei der Schilderung der Farbentechnik eine fester begrenzte, ausgebildetere Terminologie uns zu Gebote stände. Das Spectroskop für solche Zwecke zu verwenden, haben wir noch nicht gelernt. Wir bleiben in der Nothlage, uns gar häufig mit Allgemeinheiten und Abstractionen behelfen zu müssen.

Diese und noch andere Schwierigkeiten kennen zu lernen, gibt jeder Uebersetzungsversuch die beste Gelegenheit. Dass eine wörtlich treue Uebertragung der Wissenschaft zu besonderem Frommen gereichen und das Buch Crowe's bei uns einbürgern werde, schien mir nicht glaubhaft. Wohl lag mir eine wörtliche Uebersetzung, von nahebefreundeter, lieber Hand angefertigt, vor. Doch hielt ich es für mein Recht, dieselbe je nach dem Bedürfniss frei zu umschreiben, zu umdenken, vorausgesetzt, dass die Grundanschauungen des Originals nicht geschädigt würden. Die Rücksicht auf das wesentlich anders geartete Publicum gebot oder gestattete wenigstens noch weitere Aenderungen, welche über das Formelle hinausgehen. Es durfte der urkundliche Stoff im Texte ausführlicher bearbeitet werden, es musste die im Original nur am Schlusse flüchtig behandelte gleichzeitige deutsche Kunst, da zu einer selbständigen eingehenden Schilderung der Raum gebrach, und nur eine solche in einem deutschen Buche ziemlich er-

scheint, übergangen werden. Die Darstellung gewann dadurch an Rundung und Einheit. Zu einer letzten Reihe von Aenderungen endlich verpflichtete mich der wissenschaftliche Dienst; es sind solche, von welchen ich nach gewissenhafter Erwägung annehmen konnte, dass auch Crowe und Cavalcaselle sie bei einer neuen Bearbeitung ihres Buches würden vorgenommen haben. Ich habe die Bildersumme vermehrt, die Beschreibungen der Gemälde mehrfach erweitert und ergänzt, auch die Erzählung schärfer gegliedert. Was sich gegen die Eintheilung der altniederländischen Malerei in eine flandrische und brabanter Schule einwenden lässt, ist mir wohl bekannt; doch halte ich die Gründe, die für diese Eintheilung sprechen, für überwiegend. Die Ableitung aller altniederländischen Maler von einem einzigen Stammhaupte hat das historische Urtheil ebenso falsch gefärbt, wie die dichte Nachbarschaft Rembrandt's und Rubens' die Gliederung der holländischen Malerei nach den Gegenständen der Darstellung das Verständniss der niederländischen Kunst im siebzehnten Jahrhundert nicht wenig erschwert hat. Die von mir gemachten Aenderungen übrigens einzeln hervorzuheben, hielt ich für überflüssig. Für die Mehrzahl der Leser haben solche Dinge kein Interesse, lenken nur ihre Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab; der kleine Kreis von Fachgenossen aber wird mühelos, was dem Einen, was dem Andern gehört, scheiden. Nur für das letzte Capitel nehme ich die Verantwortung ausschliesslich in Anspruch, sowie ich mir durch den Anhang des Quellenbuches den Dank besonders angehender Kunstforscher zu erwerben hoffe.

Vielfach dürfte es befremden, dass ich in der Namengebung der Bilder niemals von den Verfassern abweiche. Eine solche unbedingte Uebereinstimmung wäre ja geradezu unerhört. Ich will nur gestehen, dass auch ich in einzelnen Fällen eine abweichende Ansicht habe und zuweilen andere Bildertaufen vorschlagen würde. Aber ich halte solche Meinungsunterschiede für durchaus unwesentlicher Natur und nicht darnach angethan, den weiteren Leserkreis mit ihnen zu behelligen. Mein Glaubensbekenntniss in diesem Punkte lautet folgendermaassen: Die Werke der alten Maler zerfallen in zwei Gruppen. Den äusserlich beglaubigten Gemälden stehen solche gegenüber, bei welchen wir nur durch das Stilgefühl den Künstler errathen. Mit der fundirten und der schwebenden Schuld eines wohlgeordneten Staates lassen sich diese beiden Gruppen vergleichen. Bei der Würdigung und Beurtheilung des Künstlers nun nimmt man nur von der ersten Gruppe den Ausgangspunkt, denn nur diese gewährt vollkommene Sicherheit. Man muss sich aber bemühen, allmählich auch die schwebende Schuld in eine fundirte zu verwandeln. Durch eine sorgfältige Analyse, durch eine genaue technische Prüfung, durch einen glücklichen urkundlichen Fund gelingt es in der That auch den Mangel äusserer Beglaubigung bei einzelnen Bildern bald zu tilgen, bald wenigstens zu verringern. Die Wahrscheinlichkeitsgründe ergeben eine so stattliche Summe, dass über die Herkunft des betreffenden Werkes kein erheblicher Zweifel herrschen kann. Immer werden aber noch Bilder übrig bleiben, deren feste Bestimmung und sichere Einordnung allen Bemühungen spottet. Sie reizen unaufhörlich

den Scharfsinn der Forscher, sie sind der Prüfstein seiner feinen Empfindung, unentbehrlich, um Kunstkenner heranzubilden. Sie deuten aber auch auf die Achillesferse unserer Wissenschaft hin, auf ihre Abhängigkeit von subjectiven Stimmungen. Ohne das Mitspiel des subjectiven Elementes würde das Kunststudium einen grossen Reiz einbüssen. Dieses gebe ich bereitwillig zu, hoffe aber doch keinem Tadel zu begegnen, wenn ich den Einfluss desselben in dem vorliegenden Buche nach Kräften beschränkte.

Leipzig, 28. September 1875.

ANTON SPRINGER.

INHALTSVERZEICHNISS.

ERSTES BUCH:

Die Schule von Flandern.

ZWEITES BUCH:

Die Schule von Brabant.

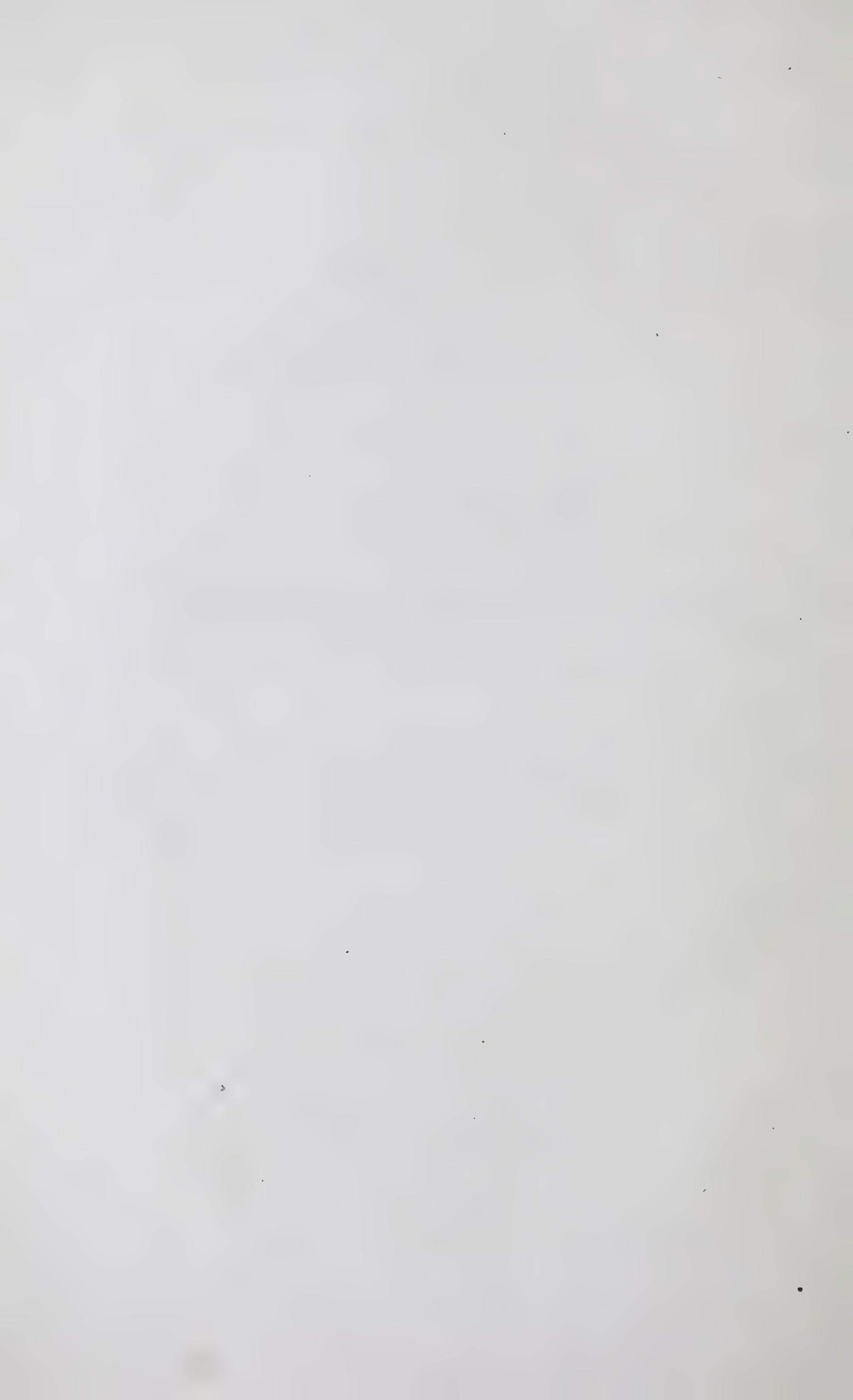
ANHANG.

VERZEICHNISS DER BILDTAFELN.

Die Blätter 1, 3 und 4 sind nach der Lithographie von Strixner, die Kreuzabnahme nach der Photographie von Laurent, die sieben Freuden nach dem Kupferstiche in Förster's Denkm. d. Kunst von *J. B. Obernetter* in München in photographischem Druck reproducirt worden.

ERSTES BUCH.

DIE SCHULE VON FLANDERN.



ERSTES CAPITEL.

Die niederländische Malerei im Mittelalter.

Die Anfänge der niederländischen Kunst fallen nach den uns erhaltenen Nachrichten in eine verhältnissmässig späte Zeit — in das achte Jahrhundert, in welchem der Bildungseifer Karl des Grossen auch der Malerei eine kräftigere Anregung verlieh. Da das Abschreiben und Ausmalen von Handschriften schon sehr früh zu den Lieblingsbeschäftigungen in Klöstern gehörte,[1] so ist es nicht unmöglich, dass diese Künste auch in den Niederlanden bereits in vorkarolingischen Zeiten geübt wurden: die älteste sichere Kunde davon empfangen wir aber erst durch eine Chronik der karolingischen Periode. Sie entstammt dem Kloster Alt-Eyck an der Maas und wurde im neunten Jahrhundert verfasst.[2] Ihr Schreiber erzählt ziemlich ausführlich von zwei Schwestern, Herlinde und Reinula, welche in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts dem Kloster als Aebtissinnen nach einander vorstanden und die Evangelien, den Psalter und Heiligenlegenden mit Bildern schmückten,

---

[1] Schon die älteste Klosterregel, welche der heil. Cäsarius für ein 513 von ihm gegründetes Frauenkloster schrieb, macht den Nonnen das Abschreiben heiliger Bücher zur Pflicht.

[2] Acta SS. Boll. 22. Mart. III. p. 386; wiederholt bei Mabillon AA. SS. O. s. B. sæc. III. 1. p. 654. Vgl. *Recherches sur nos anciens enlumineurs et calligraphes par le chanoine J. J. de Smet, in Bulletins de l'Academie de Belgique.* Vol. XV. (1848) p. 80.

in so glänzenden und frischen Farben, dass dieselben auf den Chronisten den Eindruck machten, als wären sie erst gestern gemalt worden. Ist es blosser Zufall, dass gleich die älteste Nachricht von künstlerischer Thätigkeit in den Niederlanden uns an die Ufer der Maas führt? Das Kloster Alt-Eyck, in welchem Herlinde und Reinula wirkten, liegt in der Nähe von Maas-Eyck, der Geburtsstätte der beiden grössten Maler der Schule; Lievine, die Tochter Jan van Eyck's fand in jenem Kloster eine Zufluchtsstätte; in der Limburger Provinz endlich, wo Alt-Eyck und Maas-Eyck liegen, erhoben Miniaturmaler ihre Kunst zu so hoher Vollkommenheit, dass ihre Werke noch am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts selbst auf dem entfernten Pariser Markte in nicht geringem Werthe standen.

In welcher Zeit die Uebung der Malerei in den Niederlanden in Laienhände überging, ist ungewiss. Jedenfalls bestand schon ein zünftiger Kunstbetrieb, als Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival die Schilderer von Maestricht und Köln vor allen anderen pries. [1] Einen beträchtlichen Gewinn schöpft aber unsere Erkenntniss aus dem Lobspruche Wolfram's so wenig, wie aus den noch älteren Berichten, die wir über Maler und Malerwerke in Lüttich aus dem zehnten und elften Jahrhunderte besitzen. [2] Tafelbilder haben sich aus dem früheren Mittelalter nicht erhalten und die Reste von Wandgemälden, welche erst in unseren Tagen der Vergessenheit wieder entrissen wurden, sind meistens so zerstört, dass sich ihr Werth kaum noch bestimmen lässt. Dieser Zustand hat die heimische Kunstforschung nicht abgehalten, dem Gebiet der alten monumentalen Malerei eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Mit anerkennenswerthem Eifer wurden in den letzten Jahrzehnten Wandgemälde von der sie deckenden Tünche befreit und zahlreiche Werke des dreizehnten und vierzehnten Jahr-

---

[1] Parzival, 158, 14. [2] Vita S. Balderici bei Pertz SS. IV. p. 724—738.

hunderts blossgelegt; so in Floreffe bei Namur, in Huy an der Maas, in Maestricht, Lüttich, Gent, Gorcum, Harlem, Deventer.[1] Vielleicht wird es später gelingen, diese namenlosen Arbeiten richtig zu ordnen und zu schätzen. Bis jetzt ist dieses nicht geschehen und müssen wir uns begnügen, das

---

[1] Genauere Fundberichte über diese Wandgemälde sind in folgenden Schriften zu lesen:

Floreffe: *Annales de la société archéologique de Namur. Tom. 3. p. 361.* Die fast ganz verwischten Fresken in den Kellergewölben der Abtei, früher einer Halle der Grafen von Namur, fallen nach Ad. Siret noch in das 13. Jahrh.

Huy: *Beffroi 1864. Tom. II. p. 31.* Angeblich aus dem J. 1292. Die Bilder an einem alten Schreine in der von Peter dem Einsiedler gestifteten Abtei enthalten Scenen aus dem Leben der h. Ottilie; die Zeichnung ist sehr roh, die Färbung ganz flach gehalten.

Mæstricht: *Journal des beaux arts, Bruxelles 1867. p. 105.* Die Fresken wurden 1866 in einem alten Anbau des Dominicaner- Klosters entdeckt und stellen nach van der Schaaf Scenen aus der Legende der 10000 Märtyrer, aus dem Leben des h. Thomas v. Aquino u. a. Heiligen vor.

Lüttich: *Journal des beaux arts 1863, p. 18.* Reste von Wandgemälden in den Kirchen S. Jacob, S. Paul und zum h. Kreuz.

Gent: *Edmond de Busscher, Recherches sur les peintres gantois. Gand 1859, p. 164; Messager des sciences et des arts de la Belgique, Bruxelles 1834 p. 200; 1840 p. 224* und *Journal des beaux arts 1862. p. 15.* Es haben sich Fragmente von Wandbildern in den Capellen der Hospitäler S. Jacob, S. Johann, S. Christoph, S. Aubert erhalten. An den Wänden der Leugemeete, zu einer Brauerei gehörig, früher einer Kapelle S. Johann u. Paul befinden sich Bilder von Zunftgenossen in kriegerischer Rüstung und dreizehn Scenen aus dem Leben des Evang. Johannes. Sie sollen aus dem 14. Jahrhundert stammen.

Harlem: *Journal des beaux arts 1860. p. 160.* Heiligenfiguren unbestimmten Alters an den Pfeilern der Kirche S. Bavon.

Bathmen bei Deventer: *Journal des beaux arts 1870 p. 116.* Neuentdeckte (1870) Fresken in der Kirche von Bathmen. Sie stellen nach Victor de Shiers das jüngste Gericht, die h. Catharina v. Gertrud und (wie in Mæstricht) das Märterthum der Zehntausend mit den knieenden Figuren eines Ritters und seiner Dame im Vordergrunde vor. Die letzte Composition ist noch ziemlich gut erhalten, von den anderen sind nur Reste übrig. An der Wand soll sich das Datum MCCCLXXIX befinden.

Die Fresken in der Johanneskirche zu Gorkum wurden erst kurz vor dem Abbruch der Kirche 1845 entdeckt und für die K. Bibliothek im Haag copirt. Eine Beschreibung ihres Inhaltes (aus dem ersten Buche Mosis und dem Leben Christi) gab Schnaase im Kunstblatt 1847 S. 29. In Farbendruck wurden sie publicirt von *Jansen: de muurschilderijen des S. Janskerk te Gorinchem. Amsterdam 1858.* Ueber Wandgemälde, im Schloss zu Nieuport 1822 entdeckt, vgl. *Nouveaux Memoires de l'Acad. de Bruxelles t. XVII.* Ein altes Bild v. J. 1305 in der Beginage zu Diest, Christus am Kreuze beschreibt Molanus, historia ss. imaginum et picturarum Lov. 1570, citirt in *Van Evens Thierry Bouts 1864. p. 7.*

Urtheil auf die schon früher, vor 1850 entdeckten Proben von Wandgemälden zu gründen. Es lautet durchaus ungünstig und offenbart, soweit von einzelnen Beispielen auf den allgemeinen Zustand geschlossen werden kann, die Malerei bis zum vierzehnten Jahrhundert auf einer ganz niedrigen Stufe der Entwickelung. Als Belege führen wir an: die Krönung Maria und den lebensgrossen Christophorus, der das Christkind durch das Wasser trägt, im Hospitale Byloque zu Gent, eine rohe Arbeit aus den ersten Jahren nach 1300, ohne Angabe der Schatten, in grober schwarzer Farbe umrissen,[1] sowie eine knieende Grabfigur in St. Martin zu Ypern, welche angeblich zur Erinnerung an Robert von Bethune (n. 1322) gestiftet wurde.[2] So wenig sich auch hier und dort von der ursprünglichen Farbenfläche erhalten hat, so lässt doch selbst das Wenige erkennen, dass die Verfertiger dieser Bilder den Namen von Künstlern kaum verdienen.

Wandgemälde in Gent.

In Ypern.

In erfreulichem Gegensatze zu diesen Proben monumentaler Kunst stehen die gleichzeitigen Leistungen der Miniaturmalerei. Sind jene kaum mittelmässig zu nennen und bemerkenswerth eigentlich nur durch den Mangel an Kunstfertigkeit, so überraschen dagegen die Miniaturen durch die kunstreiche Anordnung und tüchtige Ausführung. Ein anziehendes Beispiel bietet das Calendarium in einem Missale der Oxforder Bodleian-Bibliothek, mit zierlich im Quadrate umränderten Miniaturen verschiedener Grösse geschmückt und um das Jahr 1320 geschrieben.[3] Die Bilder zeichnen sich durch eine symmetrische Composition aus, sowie durch einen an Sculpturwerke mahnenden Ernst und eine würdige Haltung der Gestalten, durch einen einfachen Wurf der Ge-

Calendarium in der Bodleiana.

---

[1] *Messager des sciences et des arts. t. I. p. 201.*

[2] Vgl. *Kunstblatt 1843. Nr. 54.*

[3] Bodleian libr. Oxford. Nr. 313. Douce. Im Calendarium ist der Festtag des h. Ludwig v. Toulouse, 1317 gestiftet, enthalten, dagegen das Fest des h. Thomas v. Aquino (1323) ausgelassen. Darnach kann man die Zeit, in welcher das Missale geschrieben wurde, ungefähr bestimmen.

wänder, einen freundlichen Ausdruck des Gesichtes und sorgfältige Umrisse. Die starkbärtigen Köpfe sind breit, fast eckig, die Augen starr, die Finger lang und schlank. Für die Lichter wurde das Pergament ausgespart, einfach und doch wirkungsvoll die Schatten in schmalen Lagen und mit durchscheinenden Farben aufgetragen.

Auf einem der kleineren Bilder welches die Verkündigung mit dem segnenden Gottvater im Himmel darstellt, erblicken wir Bogen und Säulen von reichstem Steinwerke gemalt, ganz so, wie es auch die späteren Meister der Schule liebten.

Von den grösseren Miniaturen schildert die eine die Geisselung und Christus vor Pilatus, eine andere die Kreuzigung mit der klagenden Maria, die Verloosung der Kleider und die Auferstehung, alle diese drei Scenen auf einem gemeinsamen Plane vereinigt. Unter den Hauptfiguren fällt insbesondere ein Trompeter hoch zu Rosse in die Augen: er ist mit Kraft und Wahrheit in Handlung gesetzt. [1]

Welchem Lebenskreise gehörte der Meister dieser und anderer ähnlicher Werke an? Soll man ihn dem geistlichen oder dem weltlichen Stande einverleiben? Die tiefe religiöse Empfindung, die genaue Kenntniss der überlieferten Regeln,

---

[1] Ein anderes Beispiel, das Aufmerksamkeit verdient, ist eine Bibel v. J. 1383 im Louvre, für König Carl V. gemalt, dessen Porträt sich S. 368 befindet. Sie zeigt die gleiche Einrahmung wie das Missale in der Bodleiana und dieselben künstlerischen Merkmale. Die Ornamente sind besonders zart und geschmackvoll behandelt. Spätere Bilderhandschriften zeigen bereits die Neigung zu platter Naturnachahmung, so z. B. eine lateinische Bibel in der Pariser Bibliothek (M. S. 6829 fol.), wo nicht allein die Ornamente und die Figurenbilder verschiedene Hände zeigen, sondern auch die letzteren von mehreren Malern ausgeführt erscheinen. Das erste Blatt enthält den h. Hieronymus, wie er dem Löwen einen Dorn auszieht. Der Heilige sitzt mit einem Buche vor sich in einem zierlich mit Steinwerk geschmückten Baue, an dem auch musicirende Engel angebracht sind. Das Bild ist einfarbig gehalten, und ausgezeichnet durch überaus feine Umrisse und einen leichten Fluss des Gewandes. Einzelne der nächstfolgenden Miniaturen gleichen jenen der Louvrebibel, andere sind röther und dumpfer im Ton. Nach der Seite 34 bemerkt man in den überladenen Ornamenten, in der gebrochenen Draperie und schweren Farbe eine entschieden schwächere Hand.

welche bei der Darstellung heiliger Scenen beobachtet wurden, lassen an einen Mönch denken, schliessen aber einen Laienkünstler nicht unbedingt aus, da die kirchlichen Anschauungen längst in das Volksbewusstsein übergegangen waren. Eine Thatsache allein steht fest und bezeichnet am besten die Stellung des Malers: Die Abhängigkeit seiner Kunst von der Sculptur. Dieselbe offenbart sich in der mannigfachsten Weise. Die Vorliebe, zahlreiche Episoden einer Handlung in einen Raum zu verlegen, erinnert an die bei Reliefs übliche Composition. Holzgeschnitzten Werken entlehnt erscheint die Steife der Gruppen und Gewänder, die harte und scharfe Abgrenzung der Flächen. Das breite, gleichmässige Halblicht, der graue Ton der Schatten, die flache Färbung der Gewänder und Ornamente, die sorgsame Nachahmung der einzelnen architektonischen Glieder, alles weist auf das Vorbild der Steinsculpturen hin, wie sie in dem Dunkel der Kirchenportale und Kirchenschiffe geschaut werden. Befremden kann diese Thatsache nicht, wenn man den engen Zusammenhang erwägt, welcher im Mittelalter zwischen den Künsten der Malerei und Sculptur waltete. Die polychrome Sculptur war allgemein im Gebrauche. Die Hilfe der Malerei wurde herkömmlich in Anspruch genommen, um die Werke der Steinmetzen und Bildschnitzer mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden und sie galten erst dann als vollendet, wenn die nackten Theile sowohl wie die Gewänder und Ornamente mit Farben überzogen waren. So gewöhnten sich die Maler, denen die Färbung der Sculpturen übertragen wurde, an die Aeusserlichkeiten des Reliefstiles und begannen, diese auch in ihrem Fache anzuwenden. Jahrhunderte lang blieb der so empfangene Eindruck haften; er lässt sich ebensosehr in der Schule von Brügge und Gent, an deren Spitze die Brüder van Eyck stehen, nachweisen, wie in den Schulen von Tournay und Brüssel, welche durch Roger van der Weyden zu grossem Ansehen gelangten.

Auch in technischer Beziehung erwies sich das enge Band zwischen den beiden Künsten folgenreich, da die Sitte, bei der Bemalung der plastischen Werke die Farbstoffe mit Oel zu mischen, die Erfindung der Oelmalerei wirksam vorbereitete. Jene Sitte dürfte gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts in Europa aufgekommen sein; [1] jedenfalls ist sie für Belgien schon früh im vierzehnten Jahrhundert urkundlich beglaubigt. Als dem Herzog von Brabant Johann III. im J. 1341 in Tournay ein Grabmal errichtet werden sollte, wurde in dem Contracte die Bemalung der Statuen mit guten Oelfarben — „de pointure de boines couleurs a ole" — förmlich ausbedungen. [2] Ebenso beschloss im selben Jahrhundert der Rath von Brügge die Kapelle im Stadthause mit Gold, Silber und „allen manieren van olie vaerwe" stafieren zu lassen. [3] Und als Jehan Coste die Ausschmückung des Schlosses Vaudreuil in der Normandie 1355 vertragsmässig übernahm, verpflichtete er sich gleichfalls, „de fines couleurs à huile" anzuwenden. [4] Mit zunehmender Uebung kam der

---

[1] Vgl. *Eastlake, Materials for a history of Oilpainting. London 1847.* und den Excurs über die Oelmalerei in Ilg's Ausgabe des Heraclius. *(Quellenschriften für Kunstgeschichte IV. Bd.)* Wien 1873.

[2] *De Laborde, les ducs de Bourgogne. Preuves. Paris. Vol. I. Introd. p. LXIV.* nach einem Auszuge, den Dumortier aus den städtischen Rechnungen von Tournay gemacht hatte.

[3] „Jan van der Leye, den scildere,, van der capelle te stoffeerne ten Damme in der steden huus van Brugge, van Goude, van Zelver, en allen manieren van olie vaerwe, dier toebehoorde, en eenen wairc man van CXXV dagen wercken up syn selve costen . . . CII. pont." *De Laborde o. p. LXIV. note.* Vgl. über den Gebrauch der Oelfarben im 14. Jahrh. den Commentar zur Biographie Antonellos de Messina bei Vasari. ed. Lemonnier. IV. p. 86.

[4] C'est l'ordenance de ce que je Girart d'Orlians, ai cautié à fere par Jehan Coste, ou chastel du Vail de Rueil, sur les ouvrages de peincture qui y sont à parfaire, tant en la sale come allieurs, du comandement M. S. le Duc de Normandie, l'an de grace mil. ccc. cinquante et cinq le jour de la Nostre Dame en Mars.

Premièrement, pour la sale assouvir en la manière que elle est commenciée ou mieux; c'est assavoir: parfaire l'ystoire de la vie Cesar et au dessouz, en la derrenière liste, une liste de bestes et d'ymages, einsi comme est commencée. Item, la galerie à l'entrée de la sale, en laquelle est la chace, parfaire, einsi comme est commencée. Item, la grant chapelle fere des ystoires de Nostre Dame, de sainte Anne et la Passion en tour l'autel, ce qui en y pourra estre fet. Item, pour le dossier ou table dessus l'autel III. hystoires;

Gebrauch der Oelfarben auch bei der Bemalung der Banner und Wimpel, an welchen Devisen und Wappen der Ritter und Gilden prangten, auf;[1] Wandgemälde und Tafelbilder

---

c'est assavoir: ou milieu, la Trinité, et en l'un des costez une histoire de saint Nicolas et en l'autre de Saint Loys; et audessouz des hystoires du tour de la chapelle, parfaire de la manière de marbré einsi comme il est commencié. Item l'entreclos, qui est ou milieu de la chapelle, estanceler et noter de plusieurs couleurs estancellées. Item, l'oratoire qui joint à la chapelle, parfaire, c'est assavoir: le couronnement qui est ou pignon avec grant quantité d'anges et l'Annunciation, qui est à l'autre costé. Et en VII archez qui y sont, VII ymages, c'est assavoir en chascun archet un ymage, et les visages qui sont commenciez parfaire, tant de taille comme de couleurs et les draps diaprez nuer et parfere; et une pièce de merrien qui est audessouz des archez armoier de bonne armoierie ou de chose qui le vaille. Et toutes ces choses dessus dévisées seront fetes de fines couleurs à huile et les champs de fin or enlevé et les vestemens de Nostre Dame de fin azur et bien laialment toutes ces choses vernissiées et assouvies entièrement sans aucun deffaute. Et fera le dit Jehan Coste toutes les œuvres dessus dictes, et trouvera toutes les choses nécessaires à ce excepté buche à ardoir et liz pour hosteler ly et ses gens en la manière que l'en ly a trouvé ou temps passé. Et pour ce faire doit avoir six cens moutons, desquiex il aura les deux cens à présent sur le terme de Pasques et deux cens à la Sainct Michel prochainement venant, et les autres deux cens ou terme de Pasques après ensuivant. Accordé et commendé par M. S. le Duc de Normandie, au Vail de Rueil le XXV^c jour de Mars MCCCLV. — *De Laborde, Archives Municipales d'Orleans* in *Les Ducs de Bourgogne. Vol. iii. pp. 460—62.*

[1] In den Rechnungen des Haushaltes des Herzogs von Orleans in Asti findet sich folgende Notiz: "16th May 1387. Johanni Imperiato, civi Astensi, pictori, pro XII banderiis quarum sex depicte fuerunt ad arma domini ducis Turonie et alie sex ad dicta arma et domine, ducisse, transmittendis et portandis ad loca bacuarum Sancti Albanie et Trinitatis, iurisdictioni domini episcopi subjecta, per gentes principis Achaye ab ipso oblata, etc. XXII. Solidos VI. denarios Astenses....Dicto Johanni Imperiato pro factura et pictura dictarum XII banderiarum XIX l. VII s. Astenses." *De Laborde, s. o. III. p. 29.* Ebenso: „Fevrier 1393. A Cathelain Bonneret, de Milan, paintre, pour la vente et de livrance de XXXIII bannières, aux armes de Monseigneur le duc, par lui baillées et délivrées audit Cantéleu du commandement et ordonnance de Monseigneur de Coucy LXXIII l. XIII s. *Ib. ib. p. 75.*

Die Rechnungen von Lille enthalten folgende Angaben: — "Comptes Jacquemon depuis le derrain jour d'Oct. MCCCIIII^xx I à Oct. MCCCIIII^xx II.

"A maistre Jehan Mannin (or Mauvin) paintre, pour le fachon des dites banierettes et puignons."

Comptes Jehan Viete pour et au nom de la ville du Lille du jour de Toussains l'an de grace MCCCIIII^xx et II jusques le derrain jour du mois d'Octobre nuit de Toussaint l'an de grace MCCCIIII^xx et III. „Aoust, — A maistre Jehan Mannin (ou Mauvin) paintre, pour auoir painturé de couleurs à ole ix cappes de plonc seruans à le porte Saint Sauueur, et les pumiaulx et banierettes, la ossi seruans, payet pour certain marquiét (marché) de ce fait à lui LIII l. IIII s." — *De Lab. u. s., vol. i. Introd. p. lxvi.*

In den Rechnungen des Haushaltes des Herzogs Anton von Brabant aus d. J. 1411—12 haben folgende

jedoch wurden noch regelmässig in der alten Temperaweise ausgeführt.

Ausser dem engen Anschluss an die Sculptur und der Kenntniss des Oeles als Bindemittel erscheint für die niederländische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts noch charakteristisch die Uebertragung der Handlung in die unmittelbare Gegenwart, wozu die zeitgenössische Tracht der geschilderten Personen wesentlich beiträgt. Unter den Gründen, welche diesen realistischen Zug — er tritt in den Niederlanden mehrere Menschenalter früher auf, als in Italien — förderten, von der traditionellen antiken Bekleidung absehen liessen und das moderne Costume in den Bildern einführten, dürfte zunächst der Einfluss der festlichen Aufzüge und dramatischen Spiele auf die Phantasie der Künstler zu nennen sein. Mit grosser Liebe pflegte das spätere Mittelalter solche Schaustellungen. Städtische Kreise, zünftige Körperschaften nahmen besonders an den dramatischen Spielen regsten Antheil. Sie trugen nicht allein die Kosten der Aufführung, sondern übernahmen auch die Rollen und wirkten auf der Bühne mit. Die Gegenstände der Darstellung sind dieselben, welche nach uralter Tradition auch auf den Bildwerken vorzugsweise wiederkehren: die Jugend- und Leidensgeschichte Christi, das Leben Maria u. s. w.[1] Dagegen waren Spieler

---

Eintragungen Bezug auf die Malerei. "Item. Christopffle Besaen, myns voirscreven heeren scilder, om twee bannyeren, II wimple, VI bannyeren... met finen goude ende met olyen op ziden laken." — Comptes de l'hotel d'Ant. de Brabant. *De Lab. u. s., vol. ii., p. 292.*

Anthonio Bellono, civi Astensi, speciario pro IIII^{c} VIII peciis auri fini batuti; pro gomma, pro colla, tela nigra, candelis, cere, laurio, pertico, auro pigmento necessario pro factione trium banneriarum factarum ad arma domini ducis XXV l. I. s. Johanni Alumniaco, mercerio, civi Astiensi pro XL rasis seu brassis cendati,pertiti et jalni, et pro serico seu seytaet certis aliis necessariis pro dictis banneriis XXXVIII l. X s.

Christoforo de Almania, magistro brodure pro factione dictarum trium banneriarum XVII l. IIII s. Pro eodem per bulletam mandamenti gubernatoris datam III die Aprilis IIII^{XX}I l. XV s. Arch. Nat. Fev. 1388—89. *De Laborde vol. III. p. 37.*

[1] Vgl. *Springer*, *Iconographische Studien. Wien. 1860. III.* Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters.

wie Zuschauer weit davon entfernt, das Recht der Tradition in Bezug auf das äussere Auftreten der handelnden Personen anzuerkennen. Verständlich und lebendig erschienen ihnen dieselben nur, wenn sie sich geberdeten und kleideten, wie jene es an sich selbst und an ihren Nachbarn zu sehen gewohnt waren. Dass auf diese Art Anachronismen entstehen, Sünden gegen die historische Treue begangen werden, kam ihnen nicht in den Sinn. Die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Handlung, durch die moderne Tracht anschaulich vor die Augen gebracht, gehörte zum behaglichen Genusse. Diesem Muster der dramatischen Spiele folgten die Maler um so lieber, als sie gleichfalls zu den zünftigen Kreisen zählten, in welchen jene realistischen Anschauungen wurzeln.

Im vierzehnten Jahrhundert erlangten die Zünfte der Maler und Bildhauer, bis dahin grösseren Handwerksgilden eingereiht, selbständige Rechte, wobei wieder der zeitliche Vortritt des Nordens Beachtung verdient. Die St. Lucasgilden in Gent und Brügge sind älter als die Lucasgilde in Florenz. Die Genter Zunft, welche eine Zeit lang die Miniaturmaler und Schreiber ausschloss, empfing den Freiheitsbrief im J. 1338; die Gilden von Brügge und Paris sind ungefähr von gleichem Alter. Alle diese Zünfte, nach demselben Muster zugeschnitten, besassen einen streng abgeschlossenen Charakter und regelmässig wiederkehrende Gewohnheiten, zu welchen die mehrjährige Lehrzeit, die Freisprechung, die Meisterschaft nach vorgängiger Prüfung oder Anfertigung eines Meisterstückes gehörten. Fremde mussten sich erst in die Zunft einkaufen. Strenge Vorschriften regelten den Gebrauch und die Beschaffenheit der Farbstoffe. Bestraft wurde, wer schlechte Fleischfarben gebrauchte, Gold, Silber, Ultramarin oder Mennige fälschte oder ästige Holztafeln anwendete. Ein Vorstand stand der Zunft vor, Zunftschöppen entschieden die Streitfragen zwischen den Malern und ihren Kunden. Die Verträge wurden mit so peinlicher Kleinlichkeit und wortreicher Ausführlichkeit abgeschlossen,

dass dem Künstler kaum ein Weg offen blieb, seinen Willen und seine Phantasie zur Geltung zu bringen. [1]

Aus den uns erhaltenen Zunftrollen lässt sich mit leichter Mühe ein langer Catalog von Künstlernamen zusammenstellen: kein Maler erhob sich aber vor dem fünfzehnten Jahrhundert zu hervorragender Bedeutung. Wie wenige derselben den Handwerksboden verliessen, erhellt schon daraus, dass gar häufig derselbe Mann, dessen Gewerbe es war, Holzsculpturen zu bemalen oder zu stafieren, mit der Anfertigung von Altargemälden betraut wurde. Eine wichtige Thatsache allein wird erhärtet. Schon im vierzehnten Jahrhundert fanden die niederländischen Künstler unter den Vornehmen und Patriziern Gönner und standen im Dienste und Solde der Fürsten des Landes.

Die älteste glaubwürdige Nachricht über die officielle Stellung eines Künstlers im fürstlichen Haushalte besitzen wir von Johann van der Asselt. [2] Er wird in zahlreichen französischen Urkunden erwähnt und bald „del Asselt“, bald „d'Asselt“, „del Hasselt“, „de le Hasselt“ genannt. Sein Siegel trägt die Umschrift: S. Joannis de Asselt, woraus noch keineswegs geschlossen werden kann, dass er aus einer der gleichnamigen Städte in Belgien oder Holland stammte. Er lebte gewöhnlich in Gent und wurde hier schon 1364 von dem Grafen Ludwig von Maele beschäftigt. Durch ein Patent vom 9. Sept. 1365 wurde er zum Maler des Grafen von Flandern ernannt und behielt dieses Amt bis zum J. 1381, in welchem er durch Melchior Broederlam ersetzt wurde. [3]

---

[1] Nähere Nachrichten darüber im 20. Bande des *Bulletins de l'Academie de Bruxelles. 1853.* Karl V. von Frankreich verlieh 1390 der St. Lucasgilde in Paris Steuerfreiheit und Freiheit vom Wachdienst. Karl VI. bestätigte 1193 diese Privilegien. *Lenoir, Mus. des Monuments française vol. III. p. 9—11.*

[2] Wir verdanken die meiste Kunde über van Asselt den freundlich mitgetheilten Forschungen des Archivars Hrn. A. Pinchart in Brüssel.

[3] Auf diese Thatsachen hat Gachard zuerst hingewiesen im *Rapport sur les archives de la chambre des Comptes de Flandre à Lille. p. 64.*

Einige Jahre vor 1373 ordnete Ludwig von Maele den Bau einer Kapelle in der Notre-dame-Kirche zu Courtray an. Sie sollte zu seinem Begräbniss dienen und reichen Schmuck empfangen: ein Mausoleum, einen Sarkophag, Erzstatuen und überdies an den Wänden die Bildnisse der Grafen von Flandern, von Philipp von Elsass angefangen, bis auf ihn selbst; auch für die Porträts seiner Nachfolger war noch Raum gelassen. Die Capelle wurde 1373 vollendet und auf den Namen der h. Catharina geweiht. Es ist urkundlich beglaubigt, dass der Rath des Johann van der Asselt und eines Bildhauers aus Valenciennes, André Biaunepfveu, [1] bei der Zeichnung des Mausoleums in Anspruch genommen wurde und Johann van der Asselt 1374 auf Geheiss des Grafen von Gent nach Courtray übersiedelte. Wir haben daher guten Grund, in den Bildnissen der Grafen von Flandern Arbeiten des Johann van der Asselt zu vermuthen und sie als eine Probe von der Leistungsfähigkeit eines Hofmalers jener Tage aufzufassen. Leider sind sie nach ihrer Befreiung von der Tünche in argem Zustand auf uns gekommen. Sämmtliche Köpfe fehlen und nur die Wappenschilder zu Füssen der einzelnen Figuren machen diese als Grafen und Gräfinnen von Flandern kenntlich. Darnach mag man die einzelnen Porträts z. B. des Philipp von Elsass, des Balduin von Hennegau, der Margarethe von Elsass, des Gui de Dampierre etc. bestimmen. In der Ausführung liegt nichts vor, was auf eine besondere Begabung des Meisters schliessen liesse. Die

Wandbilder in N. D. in Courtray.

[1] Auf den Namen des Biaunepfveu wird auch ein Antipendium im Louvre aber irrthümlich geschrieben. Angeblich ist es für den Herzog von Berri gemalt und von K. Carl V. (1364—1380) der Cathedrale von Narbonne geschenkt worden. Es enthält unter gothischen Bogen Scenen aus der Passion Christi und gehört zu den primitivsten Schöpfungen Niederländisch-Rheinischer Kunst. Der Künstler war offenbar seiner Aufgabe nicht gewachsen, brachte es nur zur Wiedergabe der Fehler, die in seinem Kreise heimisch waren: zu starren Augen, mageren Formen, vorspringenden Knochen, hässlichen Armen und Beinen. Die sorgfältige architektonische Einrahmung der einzelnen Felder lässt beinahe auf einen Maler von Tournay schliessen.

Formen sind steif, noch ganz und gar von alterthümlichem Gepräge, durch keine Schatten gehoben, durch keine Mitteltöne gerundet, gleichsam flach gefärbt. Doch hat das Werk die Zeitgenossen offenbar befriedigt; denn noch im J. 1419 wurden Wilhelm von Axpoele und Jan Martin beordert, van Asselts Bildnisse für die Gerichtshalle in Gent zu copiren.[1]

Weitere Nachrichten über van der Asselt besagen, dass er 1380 ein Madonnenbild für Ludwig von Maele in seinem Grafenschlosse, der Oudeburg in Gent malte und im J. 1386 von Philipp dem Guten den Auftrag empfing, ein Altarbild für die Franciskaner-Kirche in Gent anzufertigen.[2]

Grosse Förderung brachte der niederländischen Kunst der Wechsel der Dynastie, als nach dem Aussterben des Geschlechtes der flandrischen Grafen die Landesherrschaft auf die Herzoge von Burgund überging, in deren Adern französisches Königsblut floss. Philipp der Kühne brachte die üppigen Prunksitten mit nach Brügge, welche er am französischen Königshofe sich angeeignet hatte. Wie wenig die Nöthen des Reiches die Baulust König Carl V. gehindert hatten, ist ebenso bekannt wie die Prachtliebe und die Kunstfreude französischer Prinzen, der Herzoge von Anjou, Berri und Orleans.[3] Auch Philipp der Kühne bemühte sich nicht ohne Erfolg, den flandrischen Glanz mit französischem Geschmacke zu verknüpfen. Den Löwenantheil

---

[1] Der Vertrag bei *Busscher, Recherches sur les peintres gantois. p. 45—49.*

[2] „Item à maistre Jehan de Hasselt, pointeur, pour plusieurs estoffes, qu'il avoit mis hors, du command. M. S. pour faire une ymage de Nostre Dame à la maison M. S. à le Walle ainsi que par lettres M. S. et cédule des maitres d'ostel appartient. LXVI l. xi s. viii. den." Comptes de flandres de Henry Lippin, Mars 1378—Mars 1380. Bei *De Laborde vol. I. Introd. p. L.*
A Jehan de Hasselt paintre par lettres M. S. données le xxv d'Aoust IIII^{XX} et VI pour I taveliau d'autel que il avoit fait au commandement M. S. en l'eglise des Cordeliers a Gand LX francs; payé à luy en rabat de la dite Somme XL francs." *De Laborde III. p. 126.*

[3] Auskunft über die Prachtliebe dieser Prinzen geben die Inventare ihrer Schatzkammern. Am besten publicirt ist das „Inventaire des joyaux de Louis de France, duc d'Anjou" von *De Laborde* in der *Notice des émaux etc. II. p. 1—114.*

an der höfischen Gunst besassen die Goldschmiede. Man belud sich geradezu mit Goldschmiedwerken.[1] Die Credenzen brachen beinahe unter der Last des prächtigsten Tafelgeschirres zusammen und die Schatzkammern der Fürsten waren gefüllt mit zahllosen aus edlen Metallen getriebenen Arbeiten, an denen Diamanten und Rubinen funkelten.[2] Diese glänzenden Schöpfungen der Goldschmiedkunst, kostbar durch den Stoff, wurden noch werthvoller durch die Schönheit der Form. Sie dienten dazu, lässige Freunde zu kräftigen, verbitterte Feinde zu versöhnen und wenn in den Schmelztiegel geworfen, Reisige und Bogenschützen zu bezahlen. Der Nutzen, welchen auf solche Art verwendete Schmuckstücke gewährten, war zu augenscheinlich, als dass nicht ein ständiger Vorrath davon sich dringend empfohlen hätte. Goldschmiede gewannen nicht allein Künstlerruhm, sondern auch Wohlstand und Einfluss, und sie in günstiger Stimmung zu erhalten, wurde ein Gebot kluger Politik.

Philipp der Kühne überbot noch seine fürstlichen Genossen an Prachtliebe und Freigebigkeit. Bei jedem Anlasse spendet er reiche Geschenke und öffnet seine, wie sich nach seinem Tode zeigte, doch nicht unerschöpfliche Schatzkammer. Bald erweist er auf diese Weise Gunst und Höflichkeit, bald sucht er politische Interessen zu fördern. Im Jahre 1389 sandte er dem Könige von Frankreich als Neujahrsgeschenk eine goldene Agraffe, auf welcher eine Dame im Garten ruhend abgebildet war. Ausser Rubinen, Saphiren,

---

[1] „On s'harnachait d'orfaverie," heisst es bei Martial d'Auvergne: les Vigiles de la mort du R. Charles VII.

[2] Eine anschauliche Schilderung nordischen Kunstlebens danken wir dem grossen florentinischen Bildhauer Ghiberti, der in seinen Commentarien *(Vasari edit. Lemonnier I. p. XXVIII.)* Folgendes erzählt: „Es gab in Deutschland in der Stadt Köln einen in der Bildhauerkunst überaus erfahrenen Meister; er besass einen ausnehmenden Geist und verkehrte viel mit dem Herzoge von Anjou, der ihm zahlreiche Goldarbeiten übertrug. Unter anderen machte er auch für ihn eine goldene Tafel mit dem grössten Fleisse und der höchsten Kunst. Als er aber einmal wahrnahm, dass dieselbe wegen der öffentlichen Nothdurft eingeschmolzen wurde, sein Fleiss und seine Kunst also vergeblich gewesen, entsagte er der Welt und zog sich in eine Einsiedelei zurück."

Perlen und kleineren Diamanten schmückte sie noch ein Diamant im Werthe von 600 Livres, welchen die Dame in der Hand hielt. Die Königin empfing eine emaillirte mit Edelsteinen gezierte Goldtafel, mit der Grablegung Christi; der Herzog von Berri eine grosse Goldtafel mit der Darstellung der h. Catharina, an einer Goldkette hängend. In ähnlicher Weise wurden die übrigen Prinzen und die Grossen des Hofes bedacht und als wenige Monate darauf der König nach Dijon reiste, die Geschenke wiederholt.[1] Dieselben sollten auch den Weg bahnen zu dem Frieden mit England, welches seit Menschengedenken die französische Königsmacht schwer bedrohte. Die einflussreichsten Grossen des Landes beschenkte der mit den Unterhandlungen betraute burgundische Herzog mit kostbaren Teppichen, so den Herzog von Lancaster mit einem Teppiche, welcher das Leben Clovis schilderte, den Herzog von Gloucester mit einem Teppiche, auf welchem das Leben Maria dargestellt war, und vergass auch nicht die anderen englischen Hofleute.[2] Als endlich 1396 ein längerer Waffenstillstand abgeschlossen und zur Besiegelung der Freundschaft die Vermählung K. Richard II. mit der siebenjährigen Tochter Carl des VI. verabredet wurde, verdoppelte Philipp der Kühne seine Freigebigkeit. Er überschüttete geradezu die neuerworbenen Freunde mit Geschenken, überreichte dem Könige ein mit Perlen übersäetes Buch, auf welchem sich von Edelsteinen umrahmt das Bild des h. Georg befand, der Königin kostbare Schalen und Becher, den anderen Grossen des Reiches Agraffen, goldene Ketten und Ringe.[3] Zu einem tiefen Griffe in seinen Schatz zwang ihn die Gefangennahme seines Sohnes Johann ohne Furcht in dem verunglückten Kreuzzuge 1396 nach der Schlacht bei Nicopolis. Das Lösegeld, von einem Pariser Kaufmanne Raponde vorgestreckt, betrug 200,000

[1] *Histoire de Bourgogne par un Benedictin (Plancher). Dijon. 1748. vol. III. p. 115.*

[2] Ebend. p. 136.

[3] Ebend. p. 158.

Ducaten. Aber auch bei diesem Anlasse verleugnete sich die Liberalität des Herzogs nicht. Der Herrscher auf Mitylene, welcher seine guten Dienste zur Befreiung des Gefangenen angeboten hatte, wurde mit den kostbarsten Geschenken, goldenen Büchern und Gefässen bedacht.[1]

Solche Freigebigkeit und Schaustellung der Pracht lassen vermuthen, dass dem Herzog von Burgund Fachkünstler jeder Art zu Gebote standen. In der That bekunden die uns erhaltenen Rechnungen seines Hofhaltes eine grosse Anzahl von Goldschmieden, Bildschnitzern und Malern in seinen Diensten. Als französischer Prinz begünstigte er zuerst einen Johann von Orleans und einen Colard von Laon, beide französischen Zunftkreisen angehörig.[2] Später durch seine Heirat in Beziehungen zu Flandern gebracht, lernte er auch die Tüchtigkeit flandrischer Werkleute schätzen. Als Herzog von Burgund hielt er zwei Maler Johann von Beaumez und Johann Malwel im Solde. Zu seinem flandrischen Haushalte gehörte als Hofmaler Melchior Broederlam.

Von Johann Beaumez oder Biauviez wissen wir, ausser dass er Turnierzeug und Fahnen malte und gewöhnlich in Burgund lebte, wenig. Er stand bereits 1377 als „painter" und „varlet de chambre" im Dienste des Herzogs, vollendete 1379 eine Tuchmalerei mit mehreren Bildern, die einem Mönche geschenkt wurde und war noch 1395 am Leben.[3]

Johann Malwel oder Melluel erhielt seine Bestallung als Maler des Herzogs von Burgund im J. 1397; aber schon 1392 überzog er mehrere Altarschreine, welche Jacob de

---

[1] Ebend. p. 154. Eine lange Geschenkliste findet sich auch p. 141. Sie wird durch die Worte eingeleitet: Le Duc de Bourgogne fit à son ordinaire plusieurs présents magnifiques en pierreries et en orfèvrerie.

[2] Ueber Joh. von Orleans s. *Pinchart, Archives des arts, des sciences et des lettres t. III. p. 94* und *Messager des sciences et des arts 1868. p. 308.* Philipp der Kühne zahlte ihm eine Summe Geldes für ein grösseres Bild: i. J. 1383.

[3] Compte de Guillaume Chevilly in *De Salle, Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne. Paris 1729. p. 51* und private Mittheilungen Pinchart's.

Baerse von Termonde geschnitzt hatte, mit Farben.[1] An einem der Malvelschen Altarschreine, einem Diptychon aus Holz mit der Madonna zwischen Johannes dem Täufer, Joh. dem Evangelisten, Petrus und Antonius pflegte der Herzog sein tägliches Gebet zu verrichten[2] und es ist wahrscheinlich, dass Malvel der Vollendung dieses Diptychon das Amt verdankte, welches er bis zu seinem Tode inne hatte. Seine beiden Söhne wurden von dem Herzoge bei einem Pariser Goldschmied in die Lehre gethan; sie waren Flamlænder, wie eine zufällige Notiz, die von ihrer Rückkehr in ihre geldrische Heimath spricht, uns belehrt.[3] Von 1402 bis 1407 beschäftigte die Ausschmückung der Carthause in Dijon unsern Künstler;[4] doch musste er 1406 seine Arbeit unterbrechen, um Rüstzeug für das Turnier von Compiègne zu malen.[5] Nach dem Tode Philipp des

---

[1] Auszüge aus den Archiven von Dijon bei *De Laborde* I. Introduction p. XXIII. Notices des objets d'art exposés au Musée de Dijon. 1850. p. 135 und *Passavant im Kunstblatte* 1843. Nr. 54. De Laborde giebt an (Table Alphabétique im I. Bde. der Ducs de Bourgogne), dass Malwel 1396 in der Carthause von Dijon fünf Altartafeln mit Farben überzogen oder stafiert habe.

[2] Inventar der Bilder Philipp des Kühnen in Dijon *(Collection de Documents inédites concervant l'histoire de Belgique par Gachard, Bruxelles 1834. vol. II. p. 98)*: „Item un grant tableau de bois en façon de demi-porte auquel a Nostre Dame au milieu, les deux Saints Jehan, St. Pierre et Saint Anthoine, et le fist Malwel.“ Nach Pinchart's Mittheilung wurde dieses Diptychon täglich vor dem Betstuhle des Herzogs aufgestellt.

[3] Die letzte Nachricht beruht gleichfalls auf Pinchart's Mittheilungen, ebenso die Behauptung, dass Malwel 1397 den Dienst bei dem Herzoge angetreten habe. Ueber Malwel's Dienstverhältnisse belehrt uns ein Rechenbeleg aus den Jahren 1411—12 bei *De Laborde* I. p. 23. „A Jehan Malouel, paintre et varlet de chambre de MdS le Duc III^C XL livres qui deuz lui estoient pour ses gages de XX livres pour mois. III^C XL livr.“

[4] „Jehan Malwel fut employé par M. le Duc à faire les ouvrages de peinture aux Chartreux de Dijon par lettres données à Paris le 26 Oct. 1407 à raison de 8 gros par jour.“ Compte Jean de Noident de 1408 fol. 67 bei *De Salle, Mem. p. servir u. s. w. p. 137, 161.* Seine Thätigkeit hier währte (nach Pinchart) von 1402—1407. Nach Noident's Rechnungen erhielt Malwel (13. Apr. 1409) auch 12 „escus“ für einen Stoff, um darauf das Wappen des Herzogs (den Löwen als Schildhalter) zu malen, das auf das Concil von Pisa mitgenommen werden sollte. Vgl. *Courtépée, Descr. Topogr. et Hist. du Duché de Bourgogne. Vol. II. p. 246* und *De Laborde I. p. 565.*

[5] „A Jehan Malouel, paintre et varlet de MdS., auquel MdS. en récompensasion de ce qu'il auoit demouré devers lui à ses frais et despens tant

Kühnen wurde er von Johann ohne Furcht im Amte bestätigt; er malte dessen Porträt, welches 1415 dem Könige von Portugal gesendet wurde [1] und starb in demselben Jahre, [2] durch Heinrich Bellechose von Brabant ersetzt, der für die Dijoner Carthause zwei Bilder: den Tod Maria und das Märterthum des h. Dionys malte. [3]

Melchior Broederlam hatte seinen gewöhnlichen Wohnsitz in Ypern, wo er nach Belieben der Besteller bald Altarschreine, bald Fahnen malte. Die Zeit war noch nicht gekommen, in welcher die Bedürfnisse zahlreicher und wohlhabender Volksclassen nur durch eine bis in das Einzelne durchgeführte Arbeitstheilung befriedigt werden konnten. Broederlam betrieb gleich den meisten Künstlern seiner Zeit allerhand Hantirungen und war auch wie es scheint in den verschiedensten erfahren. Wir begegnen seinem Namen zuerst 1382 in den Liller Rechnungsbüchern des Herzogs, wo Broederlam, „des Herzogs Maler" betitelt, den Auftrag erhält, das Material und die Arbeit für Banner und Fahnen zu liefern. [4] In einer Aufzeichnung aus dem J. 1385 wird er als „paintre de MS. de Bourgogne et varlet de chambre"

à Paris comme à Compiègne par l'espace de cinq mois, commencés au mois d'avril MCCCC et six, et fenis continuellement, tant pour aidier à faire plusieurs harnois de joustes pour le dit seigneur et aucuns de ses gens, pour jouster à la feste des nopces de MS le Duc de Thouraine, et de MS le Conte d'Angoulesme, nagaires faites audit Compiègne, comme pour plusieurs autres choses de son mestier que MdS. lui fist faire, le somme de XL. escus d'or."— *Compte de J. Chousat. 1405—6. De Laborde vol. I. p. 17.* Auch 1404 malte Malwel Tournierrüstungen. *De Laborde vol. I. p. 565.*

[1] „Mandement donné à Chastillon sur Seine le 14 Nov. 1415. Jean Maluel reçut 22 francs et demi à lui taxez pour la façon et éstoffes d'une image par lui contrefaits à la semblance de mondit seigneur le Duc et par lui envoyé au roi de Portugal. Comptes de Jean de Noident in *De Salle, Mem. p. serv. u. s. p. 138.*

[2] *Gachard, Collection u. s. w. II. 99* und *De Salle, Mem. p. 138.*

[3] „Henry Bellechose, peintre de M. le Duc, aux gages de huit gros par jour par lettres datées du 5 Août avant Pâques 1419." *De Salle, p. 242.* Vgl. *De Laborde I. p. LXIX. und III. p. 542.*

[4] „A Melchior, le peintre MS. pour plusieurs ouvrages de son mestier et éstoffes achatées par li pour MS pour faire banières et pignons. LXXII livr. XV. vol. III. d." Recette de Flandres. Arch. de Lille. (1382—1383) bei *De Laborde I. p. 1.*

mit dem Jahressolde von 200 Francs angeführt.[1] Im Januar 1386 empfängt er 60 Francs für die Bemalung des Wagens der Herzogin[2] und im Februar 82 Francs für zwei seidene Standarten mit des Herzogs Wappen und Devise in Gold und Oelfarben.[3] Die Herstellung von 5 Dutzend niedriger Stühle für das Rathszimmer im Schlosse zu Hesdin bilden einen weiteren Posten in seinen Rechnungen 1389, und 1391 setzt er eine ziemlich grosse Summe an für die Errichtung eines Lusthauses, mit den Initialen und Sinnsprüchen des Herzogs verziert, in demselben Schlosse zu Hesdin. Im folgenden Jahre wird ihm die ganze Decoration desselben übertragen und ungefähr zu gleicher Zeit die Anfertigung von tausend mit dem Motto des Herzogs geschmückten Fahnen zugewiesen.[4]

Von grösserem Interesse als alle bisher mitgetheilten Angaben über die Thätigkeit des Künstlers ist die Kunde, dass der Bildhauer von Termonde Jacob de Baerse durch die Vermittelung Broederlams 1392 die Summe von 40 Francs als Lohn dafür erhielt, dass er zwei Altartafeln seiner Arbeit von Termonde nach Dijon brachte.[5] In Gemeinschaft mit diesem Jacob de Baerse hat Broederlam nachmals eine Reihe von Altarschreinen vollendet, von welchen angeblich noch zwei im Museum von Dijon aufbewahrt werden. Zur Zeit ihrer ersten Verbindung stand offenbar Broederlam in hoher

---

[1] „A Melchior Broedlain, pointre de MS. de Bourgogne et varlet de chambre, lequel pointre MS a retenu a II^C francs de pension par an tant comme il lui plaira.“ Recette de flandres (1385) bei *De Laborde I. 4.* Für seine Stellung am Hofe ist es bezeichnend, dass er mit „Claus dem tamburier et menestrier de MS.“ gleiche Bezüge geniesst. *Ibid.*

[2] Nach Pinchart's Mittheilungen.

[3] „A Melchior Broederlain, varlet de chambre et paintre de MS. le Duc de Bourgogne, conte de Flandres, auquel MdS. a fait paier et délivrer la somme de IIII^XX VII francs et IIII sols. parisis, monnoie de France pour les parties cy après declairées, lesquelles il avoit par commandement et ordonnance de MdS. faites et délivrées au S. de Dicquemme, pour porter ou voiage de Frize … pour faire deux estandarts de satin, de bateure de fin or, à oile de la dévise de MdS. de Bourgogne.— Bei De Laborde I. p. 11.

[4] Nach Pinchart's Mittheilungen.

[5] Ebenso. Vgl. *De Laborde vol. I. Introd. p. LXXIII.* und *Notice des objet, d'art expos. au Musée de Dijon. p. 135.*

Gunst bei Philipp dem Kühnen. In Anbetracht seiner guten und gefälligen Dienste schenkte der Herzog 1394 dem Maler 60 Francs zur Wiederherstellung seines Hauses in Ypern,[1] ehrte ihn (Februar) durch seinen Besuch und spendete dessen Knechten ein reichliches Trinkgeld. Dieses geschah aus Anlass der Besichtigung eines Altarwerkes, welches Broederlam für die Carthause in Dijon in Arbeit hatte.[2] Aus dem gleichen Jahre stammt ein Vertrag über die Vollendung zweier Altarschreine (wahrscheinlich gehörte die vom Herzog besichtigte Tafel dazu), die Jacob de Baerse geschnitzt und Broederlam so gut und recht zu bemalen zugesagt hatte, wie es die Schätzung erfahrener Kunstgenossen bestimmen wird. Er hatte das Gold, die Farben und alles Material zu liefern und einen Preis von 800 Francs zu empfangen, dagegen setzte er sein Hab und Gut bis zur Vollendung des Werkes zum Pfande.[3] Aus den Rechnungen des herzoglichen Hofhaltes schöpfen wir noch folgende Nachrichten über Broederlam. Im J. 1398 werden an Jacob de Baerse und Broederlam Zahlungen geleistet für einen Altarschrein, welcher für die Carthause bestimmt war. Am 8. August 1399 quittirt Broederlam seine Auslagen für Holz und Arbeitslohn zu zwei Kisten, in denen zwei von ihm gemalte Schreine von Ypern versendet werden, am 13. August wird die günstige Abschätzung dieser Schreine durch Josse von Halle,[4] Nicolaus Sluter,[5] Johann Malwel, Johann von Haacht und

---

[1] Der Herzog schenkte (Februar 1394) Broederlain 60 fr. „en consideration des bons et agréables services qu'il lui a rendus, pour les réparations d'une maison, située a Ypres, qui appartenait à l'artiste." Nach Pinchart's Mittheilungen.

[2] Auf Befehl des Herzogs (18. Febr. 1394, aus Ypern datirt) wird eine Summe ausbezahlt: „aux varlet de Melchior paintre et varlet de chambre de MS. qui euvrant en une table d'autel, que ledit Melchior point pour mondit seigneur laquelle table sere portée en l'église des Chartreux les Dijon." Nach Pinchart's Mittheilungen.

[3] Nach Pinchart's Mittheilungen.

[4] Josset de Halle, war valet de ch. Silberarbeiter und Goldschmied des Herzogs. Im J. 1387 gravirte er das Siegel. *Plancher s. o. vol. IV. p. 108.*

[5] Nicolas oder Claux Sluter ist der bekannte Bildhauer, dessen Name in Dijon bereits 1384 vorkommt. Zum varlet de chambre des Herzogs wurde er 1393 erhoben; seine Haupt-

Wilhelm von Beaumez [1] vermerkt. Endlich wird noch am 16. December 1401 — und das ist die letzte Nachricht über Broederlam — eine Zahlung von 200 Francs an ihn erwähnt. [2]

Dijon Altarschrein.

Ob wir in den beiden im Dijoner Museum bewahrten Altarschreinen die Arbeit vom J. 1392 oder jene vom J. 1394 vor uns haben. ob die in den Jahren 1398—99 erwähnten Schreine neue Werke sind, oder ältere erst in diesen Jahren vollendete, darüber giebt es keine Gewissheit. Nur das eine erscheint zweifellos, dass die Dijoner Schreine in der That der gemeinsamen Thätigkeit Baerse's und Broederlam's entstammen. Jahrhunderte lang bildeten sie einen Hauptschmuck der Carthause und wären vielleicht nach der Aufhebung des Klosters hier zu Grunde gegangen, hätte man (1791) sie nicht nach der Cathedrale übertragen. So waren sie wenigstens vor Gewaltthätigkeit, wenn auch nicht vor Vernachlässigung gesichert. Als sie schliesslich nach dem Museum gebracht worden, war die Malerei an einem Schreine vollständig abgelöst. [3] Beide Schreine zeigen noch die Initialen und das Wappen Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin Margaretha von Flandern. Das Schnitzwerk stellt auf dem einen Schreine die Enthauptung Johannes des Täufers, das Märterthum eines unbekannten Heiligen und die Versuchung des h. Antonius dar, an dem anderen: die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und Grablegung. Die Aussenflügel zeigen die Malereien, welche wir Broederlam zuschreiben.

---

thätigkeit war der Carthause von Dijon gewidmet. Der Vertrag in Bezug auf das Grab Herzog Philipp des Kühnen zum Preise von 3,612 francs ist vom Jahre 1404 datirt. Vgl. *De Laborde I. p. 575* und *Schnaase, Gesch. d. b. K. im Mittelalter IV. S. 533.*

[1] Dieser war der Sohn des Jean de Beaumez.

[2] *De Laborde I. p. 546.* Pinchart fand nur noch eine Einzeichnung vom Jahre 1400, die sich auf Broedolam bezieht. Sie erwähnt Zahlungen an ihn für das Bemalen von Rüstungen bei der Hochzeit Anthoine's, des späteren Herzogs von Brabant.

[3] *Notice des objets d'art exp. au Musée de Dijon. p. 135.*

Die eigenthümlichen Gewohnheiten der älteren vlämischen Kunstweise werden auch an den Bildern des besterhaltenen Schreines wahrgenommen. Ein Rahmen umschliesst die Verkündigung und Heimsuchung, als Staffage einer Landschaft werden die Darstellung im Tempel und Flucht nach Aegypten behandelt. Die Trachten des vierzehnten Jahrhunderts herrschen vor, selbst Gottvater erscheint mit der päpstlichen Tiara auf dem Haupte. Die Verkündigung und Darstellung gehen in Bogenhallen vor sich, welche gar fein und zierlich gezeichnet sind, mit ihren vielen dünnen Säulchen, Spitzthürmen und Kuppeln aber einem unmöglichen Baustile entlehnt erscheinen und allen Gesetzen der Perspective Hohn sprechen. An die Kunst des Miniaturmalers erinnern die goldenen Strahlen, die vom Gottvater auf die Maria sich herabsenken, der Hintergrund von Goldfarbe, welcher die steile und felsige Landschaft plötzlich abschneidet und das bunte Roth, Weiss, Gelb an den Mauern und Kuppeln. Die rosigen Schatten wieder und Schillerfarben, die Uebergänge von Gelb zu Violet, das Licht in blasser eintöniger Färbung auf die nackten Theile in ihrer ganzen Breite aufgetragen, nur hart am Umrisse durch einen dünnen fahlen Schattenstreifen unterbrochen, verrathen noch die bei der Bemalung der Sculpturen erworbene Uebung.

Einzelnes verdient alles Lob, wie die Anordnung der Gruppe in der Scene der Darstellung im Tempel, und auf der Flucht die zärtliche Haltung der Madonna, welche das Kind herzt und innig an sich drückt, der leichte Fluss und Fall des Gewandes, wie ihn die spätere flandrische Kunst nicht kannte. Selbst Empfindung und ein Anflug von Anmuth kann den Gestalten und Köpfen der Frauen nicht abgesprochen werden. Mit der Lieblichkeit der Frauen stehen aber in peinlichem Gegensatze die gewöhnlichen, wenig ansprechenden Formen der Männer; Hände und Füsse zeigen grobe Verzeichnungen, hölzern erscheint das Christuskind. Schliesslich bleibt doch der Eindruck, dass eine tiefe Kluft

die flache, schattenlose Malerei des vierzehnten Jahrhunderts von der gerade in der Modellirung der Gestalten vollendeten Kunst des funfzehnten trenne. Nur in einem Punkte stimmen die Dijoner Altarschreine mit den Werken der späteren flandrischen Meister überein: Die Köpfe, so wenig anmuthend sie auch sonst sein mögen, zeigen das Streben des Malers, die Natur bis zu den Runzeln und kleinen Unregelmässigkeiten der Körperbildung treu nachzuahmen. [1]

Die Prüfung anderer Bilder altflandrischen Ursprungs führt zu denselben Resultaten, welche wir aus der Betrachtung der Dijoner Altarschreine zogen. In der Taufkapelle der Kathedrale von Brügge (nördliches Seitenschiff) hängt von unbekannter Hand gemalt eine Tafel mit der Kreuzigung Christi. Der Kopf Christi neigt nach einer Seite, aus der Wunde fliesst, obschon der vollständige Tod längst eingetreten scheint, Blut, welches blaugekleidete Engel in Kelchen auffangen. Unten zur Rechten sinkt die Madonna ohnmächtig in die Arme Johannes und der beiden Marien, während links der römische Hauptmann, ein Soldat und ein Mönch stehen; die h. Barbara mit dem Thurme und die h. Catharina mit dem Rade in Nischen schliessen zu beiden Seiten das Bild ab.

Brügge Kathedrale Kreuzigung.

Die Gestalt Christi ist dünn, mager und unrichtig gezeichnet, zeigt aber doch in Einzelnheiten des Körperbaues das Streben nach Naturwahrheit. Auch hier wiederholt sich die Wahrnehmung, die gegenüber den Dijoner Bildern gemacht wurde, dass dem Maler die Verkörperung der weiblichen Gestalten besser gelingt, als die Wiedergabe männlicher Formen. Es überrascht der Ausdruck, die einfache Zierlichkeit der Bewegung und der Wurf des Gewandes in der Madonna und den beiden Marien, dagegen erscheinen die männlichen Figuren kurzgedrungen, schwerfällig und

[1] Dijon, Museum. Nr. 711. Holz. 1.62 h. — 2.60 br. Bruchstücke der Broederlam'schen Malereien (Flucht nach Aegypten) sind abgebildet bei Förster, Denkmale deutscher Kunst X. Bd.

plump. Die Malerei ist flach, unsicher in den Umrissen und offenbart die Unkenntniss, durch Schatten die Formen abzurunden.

Ebenfalls dem Dijoner Bilde in Auffassung und Behandlung nahe verwandt ist ein Gemälde im Museum in Valencia: der todte Christus, von einem Engel im Grabe unterstützt, welchem eine Gruppe Andächtiger knieend ihre Verehrung zollt.[1]

Es wäre von grösstem Werthe, könnten wir über das technische Verfahren dieser Maler Genaues erfahren und mit Sicherheit erkennen, ob sie die Farben mit Oel mischten oder ein anderes harziges Bindemittel gebrauchten. Vielleicht benutzten sie Oelfarben zu den Gewändern, welche in Dijon und Brügge gesättigte und kräftige Töne zeigen, dagegen fanden sie für Fleischtöne schwerlich ein anderes Medium geeigneter als Tempera. Ausser Zweifel steht ferner die Anwendung eines farbigen Firnisses, mit welchem die Tafel zuletzt übergangen wurde; denn an einzelnen abgeriebenen Stellen entdecken wir die kalte und blasse graue Farbe, wie sie bei Tafeln, welche zur Aufnahme einer allgemeinen Glasur vorbereitet werden, eigenthümlich ist.

Um die Untersuchung solcher technischer Fragen einigermassen fruchtbar zu machen, müssen die Zeit, die Oertlichkeit, überhaupt die Umstände, unter welchen die Künstler arbeiteten, genau erwogen werden. So übte z. B. das Klima überall den grössten Einfluss auf die technische Entwickelung der Kunst, und Malmittel, die im Süden ganz am Platze waren, erwiesen sich unter dem veränderlichen Himmel des Nordens durchaus unzulänglich. Die niederländischen Maler mögen schon frühzeitig die Nothwendigkeit empfunden haben, Wege

---

[1] Aus diesem Künstlerkreise und aus dieser Zeit dürfte das kleine Skizzenbuch (12 Holztäfelchen 3½" h. — 4½" br. mit 22 Bildern) stammen, welches im K. Kupferstichcabinet in Berlin bewahrt wird. Herausgegeben unter dem Titel: Entwürfe und Skizzen eines Niederländischen Malers aus d. 15. Jahrh. Berlin 1830. Duncker und Humblot. Vgl. *Schnaase, Geschichte d. b. K. im Mittelalter IV. p. 539.*

zu ersinnen, um ihre Werke vor den Unbilden der Witterung zu schützen und den Farben und Firnissen Dauer zu verschaffen. Sie entdeckten gar bald, dass sie die Bilder nicht ungestraft der freien Luft aussetzen können und dass die von den Italienern zur Erhaltung der Gemälde angewendeten Mittel in der rauhen Atmosphäre des Nordens nicht ausreichen. Van Mander [1] sagt kurzweg: Das Malen mit Leim und Eiweiss kam von Italien nach den Niederlanden. Aber in Italien selbst war die Malweise gar mannichfach. Leimige und trocknende Stoffe wie z. B. Leim und Eiweiss wurden in grösseren oder kleineren Quantitäten als Bindemittel gebraucht; wollte man das allzu rasche Trocknen der Farben verhindern, so mischte man ihnen Feigenmilch bei, [2] die Zähigkeit verminderte, verdünnte überhaupt ein Zusatz von Essig, Bier oder Wein. Dieses verschiedenartige Verfahren war überall bekannt und wurde je nach Bedürfniss angewendet. Bei der Miniaturmalerei auf Pergament oder Papier bedurfte es, da diese Werke stets sorgfältig gehütet wurden, keiner besonderen Vorsorge, um die Farben vor der Einwirkung der Luft zu bewahren. Man begnügte sich, die Wasserfarben mit einer leichten Leimschichte — una colla di mano — zu fixiren. Die Miniaturen haben sich in diesem Zustande Jahrhunderte lang unversehrt in Mittelitalien erhalten.

Hier verlieh das milde Klima auch die Möglichkeit und weckte die Lust, die Wände der Kirchen und Camposanti mit gewaltigen Fresken zu bedecken. Aber schon in Oberitalien reichten diese einfachen Malmittel nicht aus. Die Wandgemälde, welche die Meister der Paduaner Schule, Mantegna und die Schüler Squarcione's schufen, sind an den Stellen, wo sie dem Wetter ausgesetzt waren, rasch zu Grunde gegangen. Dieselben Wirkungen machten sich

---

[1] *Van Mander, Schilderboeck.* 4⁰ *Harlem 1604.* p. 199. Zweite Ausg. Amsterdam. 4⁰. 1617. Bl. 123.

[2] Lattificio del fico bei *Cennini cap. XC.*

auch in Venedig geltend, wodurch zum Theil der häufigere Gebrauch des Leinwandgrundes und die grössere Rücksicht auf haltbare und festhaftende Farbenmischungen erklärt wird. Eine sorgfältige Untersuchung der Bilder eines Mantegna, Cosimo Tura, Marco Zoppo, Crivelli und einzelner Muranesen zeigt, dass sie mit Farben von dünnerem Körper malten als die Mittelitaliener. Hatten die flandrischen Künstler, wie kaum bezweifelt werden kann, von diesen Thatsachen Kunde, so mussten sie ihre Aufmerksamkeit auf die Herstellung dauerhafter Farbstoffe verdoppeln. Mittelalterliche Reste zeigen, dass sie sich auch in der Wandmalerei versuchten. Der Umfang dieses Kunstkreises kann aber nicht bedeutend gewesen sein, da selbst der älteste Geschichtsschreiber der niederländischen Kunst, Karel van Mander, sie auch nicht mit einem Worte erwähnt. Wir müssen annehmen, dass schon frühzeitig tragbare Bilder auf Holz oder Tuch vorgezogen wurden. Aber auch bei diesen war das technische Verfahren keineswegs einfach gegeben, vielmehr eine genaue Erwägung, welche Farbenmischungen sich wohl als haltbar und wirkungsvoll empfehlen, welche vermieden werden müssen, vonnöthen. Soweit wir die technischen Gewohnheiten der ältesten flandrischen Maler beurtheilen können, haben dieselben eine Tempera von dünnem Körper, als am wenigsten Sprüngen und Rissen ausgesetzt, gebraucht; sie trockneten ferner ihre Tafeln am Feuer oder an der Sonne und bewahrten die Oberflächen der Bilder vor der Einwirkung der Luft durch einen Ueberzug mit öligen, harzigen Firnissen, welchen sie entweder eine durchscheinende Farbe gaben oder welche sie so farblos darstellten, als es das wenig entwickelte Reinigungsverfahren gestattete. Durch die Sitte, die Sculpturen zu bemalen, mit der Natur des Oeles vertrauter geworden, mischten sie vielleicht später gekochtes Oel mit den dünneren Farben der Gewänder. Was aber die Fleischtheile betrifft, so verwehrt wenigstens die Beschaffenheit des Dijoner Altarschreines

die Annahme, dass ein anderes Bindemittel als Tempera angewendet wurde. Dafür spricht zunächst die Blässe, der Mangel an Tiefe der Fleischfarben. Dann waren Farben, die mit gekochtem Oel, dem einzigen damals bekannten Trockenmittel, gemischt waren, viel zu zähe, um die Führung feiner Umrisse und die Modellirung zu gestatten, und endlich waren sie zu stark gebräunt, um sie für die zarteren Töne des Fleisches anwenden zu können.

Fassen wir alles zusammen, so müssen wir allerdings der Wahrheit gemäss bekennen, dass die Oelmalerei in den Niederlanden schon in den Zeiten vor Van Eyck bekannt war, aber die Oelmalerei, wie sie die Brüder Van Eyck verstanden, beschränkte sich keineswegs auf die Mischung von Farben mit Oel und die theilweise Anwendung solcher Farben auf Tafelbildern. Sie bedeutete vielmehr den Gebrauch eines neuen Bindemittels überhaupt, welches wahrscheinlich auch Firnisse in sich schloss und das ganze technische Verfahren änderte.[1]

[1] *Aubertus Miräus im Chronicon Belgicum* (Fol. Antw. 1636. p. 372) sagt: „Viele nehmen die Erfindung der Oelmalerei im Jahre 1410 an, aber schon vor dem J. 1400 war diese Weise im Gebrauche, wie durch alte Bilder bewiesen wird, in welchen die Farben mit Oel gemischt sind; in der Franziscanerkirche in Löwen kann man solche Bilder sehen.“ Es wäre voreilig, aus dieser Stelle zu schliessen, dass die ganze Kunst der Oelmalerei schon vor den Brüdern van Eyck wäre erfunden worden. Miräus sagt nicht mehr, als oben im Texte behauptet wird, dass man schon im 14. Jahrh. die Farbstoffe (nicht die Firnisse) mit Oel mischte. Es ist überhaupt fraglich, ob er flache Tafeln und nicht polychromirte Sculpturwerke meint.

ZWEITES CAPITEL.

Hubert und Jan van Eyck.

Das Maasthal ist der classische Boden der flandrischen Kunst. Selbst der bedächtige van Mander lässt, wenn er von der Heimath Huberts und Jans van Eyck spricht, seiner Phantasie freien Raum und vergleicht das Maasthal mit den Thälern des Arno, Po und der Tiber.[1] Maaseyck, die Geburtsstadt der Brüder Eyck,[2] liegt nördlich von Maestricht an der Grenze der öden, unfruchtbaren Kampine, an welche es auf der einen Seite stösst, während es auf der anderen Seite auf die Gärten und reichen Obstpflanzungen des Lütticher Landes ausblickt. Gegen Süden, bei Dinant und Namur, begrüssen wir sonnige Landschaften mit städtegekrönten Felsen, zu deren Füssen der Strom sich weithin schlängelt, dieselben Bildungen der Natur, mit welchen Jan van Eyck den Hintergrund seiner Bilder zu schmücken liebte, in nördlicher Richtung gegen Venloo und den hier träge schleichenden Rhein ziehen sich wogenförmige Flächen hin, deren melancholischen Reiz uns erst die Kunst der späteren Holländer tief und vollkommen empfinden lässt.

---

[1] *Van Mander, Het Schilder Boeck p. 199. Ausg. v. 1617 Bl. 123.*

[2] *Van Vaernewyk, Historie van Belgis. fol. Ghendt 1574. C. 47. p. 117. Nieu tractaet 8⁰. Ghent. Stanza 102. F.* Vaernewyk nennt das „ruudt Kempenland" als die Geburtsstätte Jan van Eyck. Auch van Mander sagt, dass die Gegend um Maaseyck ein „rouwen oft æensaemen hoeck Landt" sei, in dem es wenige Maler gebe. Vgl. *F. Laet, Belgica descriptio. 24⁰. Lugd. Batav. 1630. p. 335: „Kempenia."*

Schon im achten Jahrhunderte siedelten sich, wie wir wissen, Benedictiner in der Nähe von Maaseyck an und gingen in den hier begründeten Klöstern ihren Lieblingsneigungen, dem Bücherschreiben und Büchermalen, nach. Wir erinnern uns auch, dass Maestricht im frühen Mittelalter der Sitz kunstreicher Maler war und lernen nur kurze Zeit, ehe die Brüder van Eyck ihre hervorragende Thätigkeit begannen, die Limburger Provinz, in welcher Maaseyck und Maestricht liegen, als die Heimath tüchtiger Maler kennen.

Die Bibliothek Ste Geneviève in Paris bewahrt unter anderen handschriftlichen Schätzen auch das Inventar, welches nach dem Tode des Herzogs Jean de Berri, eines jüngeren Bruders König Carl V. aufgenommen wurde. Zwei Posten des Verzeichnisses besitzen für uns ein grösseres Interesse. Der eine bezieht sich auf eine von „Pol de limbourc“ und dessen zwei Brüdern gemalte Holztafel, welche das täuschende Aussehen eines Buches hatte, der andere auf ein unvollendetes Gebetbuch, von den gleichen Händen reich illuminirt und auf 500 Livres angeschlagen.[1] Sind noch gegenwärtig Bilderhandschriften vorhanden, die man mit einiger Wahrscheinlichkeit mit dem so hochgeschätzten Namen Pauls von Limburg in Verbindung bringen kann? Bei dem Forschen nach solchen Proben von seiner Hand wird die Aufmerksamkeit zunächst auf den Codex des Josephus in der Pariser Bibliothek gelenkt, der am Schlusse die freilich nicht gleichzeitige Angabe enthält, dass die drei ersten

---

[1] Pol Van Limburg stand von 1400—1416 in den Diensten des Herzogs von Berri. Das Inventar enthält fol. 267 verso folgende Posten: „Item un livre contrefait d'une pièce de bois paint en semblance d'un livre ou il n'y a nulz feuillez, ne rien escript, couverts de veluzan et blanc à deux fermoers d'argent esmaillé aux armes de Monseigneur, lequel livre Pol de Limbourc et ses deux frères donnèrent à mondit seigneur aux estraines mil CCCC. et dix. Pris. XL. l. parisis.“ „Item, en une layette, plusieuss cayers d'une trés riches heures que faisait Pol et ses frères trés richement historiées et enluminées“ prisées V^{c}. Liv. *De Laborde. La Renaiss. des Arts. 8⁰. Paris 1850, p. 165.*

Miniaturen in der Pariser Bibl.

Miniaturen von dem „enlumineur“ des Herzogs von Berri, die anderen elf von dem Maler Ludwig XI., von Jean Fouquet aus Tours, herrühren.[1] Ueber das Alter und die Herkunft der drei ersten Bilder kann kein Zweifel herrschen. Das erste führt uns in das Paradies; Christus in einen Rosamantel gehüllt, von Engeln umgeben, fügt unter einem Regenbogen Adam und Eva als Ehepaar zusammen. Im Vordergrunde entströmt das Wasser des Lebens einem achteckigen Brunnen; wie das Wasser von Fischen wimmelt, so sind auch die Ufer von vierfüssigen Thieren aller Art erfüllt. Ueber dem Regenbogen und über Engeln, welche Bauwerkzeuge wie Hammer, Kelle, Wage und Winkelmaass tragen, schwebt segnend Gottvater, während der Himmel von Vögelschwärmen fast verdunkelt wird. Ein zierliches Blattornament in Blau und Gold umrahmt das ganze Bild. Zahlreiche Eigenthümlichkeiten desselben weisen deutlich auf einen vlämischen Künstler als Urheber hin, und da Paul von Limburg ein Flæminge war und im Dienste des Herzogs von Berri, welchem dieses Gebetbuch gehörte, stand, so erscheint es nicht unangemessen, dass wir die Miniaturen Paul zuschreiben. Ihr Maler benutzte die gleichen Vorbilder und Modelle, welche auch den Eyck's bekannt waren. In der ernsten Würde Gottvaters, in den Gestalten Adams und Evas entdecken wir deutlich Anklänge an das berühmte Genter Altarbild von der Anbetung des Lammes. Die Figuren sind wohl proportionirt, wie es aber auf altniederländischen Gemälden oft vorkommt, erscheinen sie durch die Plumpheit der Gliedmassen und die hässlichen Gelenkformen entstellt. Die scharfe Beobachtung der Natur giebt

[1] Pariser Bibliothek. Mnsc. 6891. Titel: Antiquité des Juif par Josephus. Am Schlusse folgende Notiz, die von François Robertet, dem Secretär des Gemals der Anne de France, einer Tochter Louis XI c. 1488 herrührt: „Ici ce livre a douze ystoires. Les troys premières de l'enlumineur de Duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du Roy Loys XI. Jehan Fouquet natif de Tours.“ Vgl. *Waagen, Kunst und Kunstwerke in Paris. Berlin 1839. S. 371.*

sich in der treuen Nachahmung der kleinen Zufälligkeiten der Hautbildung wie Runzeln kund und in der genauen Betonung der Muskellagen. Nur im Colorit steht der Maler gegen die Eycks weit zurück. Wir vermissen die kräftige Farbe und die vollendete Modellirung der letzteren, wofür die scharfen Lichter und die kalten rosigen Halbtöne als Uebergang zu den blassen violetten Schatten nur einen dürftigen Ersatz bieten. Die beiden anderen Miniaturen: der Verkauf des ägyptischen Joseph und Joseph vor Pharao sind mit geringerer Sorgfalt und minderem Geschmacke ausgeführt. Wohl macht sich ein einfacher Linienzug und eine gewisse Kraft des Ausdruckes verbunden mit mannigfachen Bewegungen vortheilhaft geltend; aber die Gewänder sind noch ganz in der Weise des Dijoner Altarschreines entworfen, in der Farbe herrschen rosa und graue Töne vor, die Modellirung des Fleisches wird ungenügend durch rothe Halblinien und grünliche Schatten erzielt. Doch überragen auch diese weithin die Miniaturen Fouquets, des späteren französischen Malers.

In die gleiche Zeit und wohl auch in dieselbe Werkstätte führt uns eine andere Bilderhandschrift der Pariser Bibliothek: les heures du duc de Berri, aus dem J. 1409.[1]

---

[1] Pariser Bibl. No. 919. Im Catal. cod. mss. bibl. reg. tom. 3, p. 3 lautet der Vermerk: „Codex membran. quo continetur liber precum Joh^{s}. Ducis Bituriciensis. Occurunt passim figuræ non inelegantes. Is codex an^{o} 1409 exaratus est.“ Die Miniaturen scheinen theilweise aus dem gewöhnlichen Bilderkreise herauszufallen oder sind bisher nicht richtig beschrieben, ihrem Inhalt nach nicht erkannt worden. Auf dem ersten Blatte, welches durch ein Blumenornament in zwei Felder getheilt wird, sehen wir z. B. oben den h. Paulus in Verbindung mit der Kirche (durch Krone und Kreuz charakterisirt), zu ihren Füssen eine nackte Frau mit einer Wasserurne, die nur als die Verkörperung des Oceans oder des Wasserelementes gelten kann, wo doch der Gegensatz des Judenthums zur Kirche erwartet wird. Auf anderen Blättern werden Propheten und Apostel abgebildet. Ueberall stossen wir auf kräftige, gedrungene Kopfformen, die an den Josephus erinnern. Die Carnation ist hell gehalten, ohne Localtöne, die rosigen und violetten Schillerfarben deuten auf Paul v. Limburg und seine Brüder hin. Möglich dass der Maler dieses Codex von Paul unterrichtet wurde, einer der jüngeren Brüder war. Uebrigens waren zahlreiche Hände zur Vollendung dieses Missales

Die Miniaturen dieses Gebetbuches kommen an Trefflichkeit jenen im Josephus nahe und offenbaren verwandte Züge, insbesondere das erste Blatt, welches, von prächtigen Ranken eingerahmt, die Apostelfürsten Petrus und Paulus schildert.

Ueber den Entwickelungsgang und die persönlichen Schicksale des wahrscheinlichen Schöpfers dieser Werke sind wir ohne alle Nachrichten; auf die Frage, wo und bei wem Paul von Limburg seine Kunst erlernt, giebt uns keine Urkunde Antwort. Die entsetzlichen Kriegsstürme, welche über das Lütticher Land im 15. Jahrhundert zogen, haben alle Zeugnisse über das künstlerische Treiben in den Maasstädten vernichtet und was besonders beklagenswerth erscheint, auch alle Werke zerstört, welche uns über die localen Anfänge der Eyckschen Schule, über die Leistungen der unmittelbaren Vorgänger Hubert van Eyck's belehren könnten.

Das Geburtsjahr Hubert van Eycks wird nur durch die Autorität Karel van Manders bestimmt, welcher zweihundert Jahre später das Leben Niederländischer Maler beschrieb und sich in seinem Buche selbst nicht ganz sicher ausspricht: „So viel man weiss ist Hubert ungefähr 1366 geboren worden und Johann einige Jahre später".[1] Die Angabe Vasaris: „Hubert hat im J. 1410 die Oelmalerei erfunden" liefert keinen besseren Schlüssel zur Bestimmung des Geburtsjahres; sie bestätigt nicht und widerlegt nicht das von van Mander angeführte Datum.[2] Verknüpft man

---

thätig. Vgl. *Waagen a. a. O. 338;* auch die von Waagen S. 335 angeführten Codices, ein Psalter und ein livre d'heures stammen aus dem Besitze des Herzogs von Berri.

[1] *Van Mander. p. 199, ed. 1617. Bl. 123.*

[2] Vasari hat in der ersten Ausgabe der Vite (1550) den Hubert van Eyck nicht erwähnt, holte in der zweiten Ausgabe (1568) das Versäumte nach. Er schreibt (ed. Lemonnier XIII. 147): „Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovan Eyck da Bruggia ed Uberto suo fratello, che nel 1410 mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio . . ." Schon Eastlake (Materials u. s. w. p. 191) bemerkte, dass das „mise" sich nur auf Hubert beziehen könne. Es ist eine wahre Fatalität, dass gerade an dieser Stelle der Text Vasaris durch einen offenbaren Druckfehler verdorben ist. Die

sie mit dem letzteren, so wäre Hubert van Eyck 44 Jahre alt gewesen, als er das neue technische Verfahren in der Malerei zur Vollkommenheit brachte.[1] Dass van Mander nichts über die Jugendentwickelung Huberts erfahren konnte und unwissend blieb, bei welchem Meister dieser seine Kunst erlernt, kann nicht Wunder nehmen. Die burgundisch-niederländische Geschichte des funfzehnten Jahrhunderts wird in den ersten zwanzig Jahren fast ausschliesslich mit Schilderungen von Kriegsgräueln ausgefüllt. Die Kämpfe mit den Armagnacs, die Lütticher Empörung, die Landung englischer Heerhaufen in Frankreich, die Schlacht bei Azincourt, das entsetzliche Gemetzel von Montereau stehen im Vordergrunde der Ereignisse. Als Johann ohne Furcht seinem Vater Philipp dem Guten auf dem Throne folgte, mussten die von den burgundischen Herzogen aufgespeicherten Schätze, die reichen Goldschmiedarbeiten und kostbaren Kunstwerke verkauft oder verpfändet werden, um den Sold der Truppen und die Kriegskosten zu bestreiten. Während des Lütticher Aufstandes (1408), an welchem die meisten Maasstädte theilnahmen, gab es kaum einen Ort, der vom Brande oder Plünderung verschont geblieben wäre. Maestricht wurde mit Sturm eingenommen und den Soldaten als gute Beute überwiesen, Maaseyck theilte wahrscheinlich dasselbe

---

Originalausgabe enthält das Datum 1510. Wir haben es stillschweigend in 1410 verbessert. Dass 1510 falsch sei, ist ausser allem Zweifel; wer verbürgt aber, dass 1410 die richtige Lesart bilde?

[1] Man kann den Verdacht kaum unterdrücken, dass die Geburt der Brüder van Eyk von den Biographen zu hoch hinaufgerückt wird. Man nimmt gewöhnlich an, dass 1410 der jüngere Bruder 20, der ältere ungefähr 40 Jahre alt war, dieser also c. 1370, Jan c. 1390 geboren. Die Meinung von dem grossen Alterunterschiede stützt sich auf die Worte Van Manders: „(Jan) is geworden een Discipel van Hubertus zijnen broeder, die ēē goet dul Jaren ouder is gheweest als hy.“ Dann auf die Bildnisse der beiden Brüder. Als solche bezeichnen Van Mander und Værnewyk zwei Figuren auf dem linken Flügel des Genter Altares. Dieser Angabe wurde nicht widersprochen. Nach diesen Portraits, welche J. H. Wierx gestochen hat, mag die Differenz zwischen beiden Brüdern wohl zwanzig Jahre betragen.

Schicksal.[1]) Schwerlich litt es unter solchen Umständen die Brüder van Eyck, die Jünger einer vorzugsweise friedlichen Kunst, lange in ihrer verwüsteten Heimath. Wir dürfen vielmehr voraussetzen, dass sie sobald wie möglich in den grossen flandrischen Städten eine sichere Zuflucht suchten. Wenn wir eine Stelle in Opmeer's Opus chronographicum wörtlich nehmen, so lebten sowohl Hubert wie Jan van Eyck im Jahre 1410 in Gent.[2] Aber Opmeer ist kein unmittelbarer Zeitgenosse gewesen und gegen die streng wörtliche Auffassung seiner Worte erheben sich mancherlei Bedenken. So mag es denn rathsam erscheinen, den Zeitpunkt des Auftretens der Brüder in Gent etwas später anzusetzen.[3] Begreiflich forscht man zunächst nach ihren Namen in den alten Genter Zunftregistern. Die Gesetze der Genter Lucasgilde bestimmten, dass kein Fremder das

---

[1] Maaseyck wurde schwer bestraft und, wie man sagt, zerstört 1468, in demselben Kriege, in welchem Dinant und dreissig andere Städte erobert und geplündert und Lüttich dem Herzogthum Burgund unterworfen wurde. *Vgl.Værnewyk, Hist. v. Belgis. p. 119.*

[2] *Opmeer (Petrus) Opus chronographicum (i. J. 1569 verfasst). 12⁰. 1611 p. 405.* — „1410. Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit colores terere, oleo seminis lini.“

[3] Abbé Carton in Brügge beruft sich *(Annales de la société d'Emulation de Bruges. Tom. 5. Serie 2. Bruges 1847 p. 225)* auf eine von Goetghebuer ihm mitgetheilte Copie eines Registers, in welchem die Mitglieder einer religiösen Brüderschaft: „Onser Vrouw ter Radien“ verzeichnet waren; darnach soll derselben beigetreten sein 1412 „Meester Hubrecht van Hyke und 1418 Mergriete van Hyke.“ Die von Goetghebuer gelesene Copie hat sich also niemals wieder vorgefunden, eben so wenig das Original. Ein Zweifel an der Aechtheit dieser Daten ist daher wohl gestattet. Vgl. *Ruelens Annotations zur franz. Uebersetzung der ersten Auflage des Buches von Crowe und Cavalcaselle* (les anciens peintres flamandes p. C. c. C. traduit par Delepierre. Bruxelles 1863), in welcher (p. XL) er die Resultate der von Busscher angestellten Forschungen mittheilt.

Derselbe Verdacht haftet an einer anderen Notiz, die aus den gleichen Quellen stammt, ebenfalls auf einer Mittheilung Goetghebuer's an den Canonicus Carton (Annales v. o. p. 78). In dem Register der Brüderschaft O. V. in Gent soll zu lesen sein: „Sente Bamesse, anno XIIII^c en XXII was Hubrecht van Eycke, gulde broeder Van Het Onser Vrouwen Gulden, up de rade van den Chore van Sind Jans te Ghend.“ Die Möglichkeit, dass Hubert van Eyck bereits vor 1424, diesem urkundlich sicher gestellten Jahre, in Gent lebte, wird nicht ausgeschlossen, nur darf man sie nicht auf Carton's Beweise gründen wollen.

Malerhandwerk in der Stadt treiben dürfe, es sei denn, dass er das Bürger- und Zunftrecht erworben. Arbeiteten die Brüder van Eyck in Gent, so müssen ihre Namen in den Zunftrollen vorkommen, welche sich zwar nicht im Originale, aber doch in Copien erhalten haben. In diesen späht man aber nach Hubert und Jan van Eyck vergeblich. Der Schluss ist glücklicher Weise nicht so bindend, wie es auf den ersten Anblick erscheint. Hubert und Jan van Eyck konnten immerhin in Gent ihre Werkstätte aufgeschlagen haben, ohne in der Zunft eingeschrieben zu sein. Es gab nämlich eine Ausnahme von dem sonst herrschenden Zunftzwange. Und das war der herzogliche Dienst. Gent war schon einige Jahre vor 1419 die gewöhnliche Residenz Philipps von Burgund, damals Grafen von Charolais und dessen Gemahlin Michelle von Frankreich. Kann eine Verbindung der Brüder Eyck mit dem Grafen von Charolais nachgewiesen werden, so würde sich die Auslassung ihrer Namen in den Zunftregistern auf natürliche Weise erklären.

Wir haben einigen Grund zu vermuthen, dass die Brüder van Eyck Eigenschaften besassen, welche ihnen eine hervorragende Stellung unter den Berufsgenossen sicherten. Jan van Eyck hat nach Facius [1] seine Kenntniss von den Farbstoffen aus Plinius und anderen classischen Schriftstellern geschöpft. Auch Karel van Mander rühmt ihn als „een wijs geleert man.“ Seine chemischen Versuche wären demnach die Frucht classischer Studien gewesen. Da Jan als der Schüler seines älteren Bruders Hubert gilt, so erscheint die Annahme natürlich, dass der letztere auch auf die literarische Ausbildung Jans Einfluss übte. Ein Mann, der solches zu leisten im Stande war, darf wohl auch als besonders fähig erachtet werden, im Haushalt des Prinzen

---

[1] *Facius de viris illustribus. 4⁰. Florenz 1745 p. 46.* Vasari hat die gleiche Erzählung (ed. Lemonnier IV. p. 75): „Giovanni da Bruggia — si dilettava dell' archimia, a far di molti olj per far vernici, ed altre cose, secondo i cervilli degli nomini sofistichi, come egli era.“

grosses Ansehen zu gewinnen. Die Bestätigung, dass in der That die Brüder van Eyck in einem persönlichen Verhältnisse zu dem Grafen von Charolais und insbesondere zu dessen Gemahlin standen, finden wir in einer Nachricht, die an eine der furchtbarsten Episoden der französisch-burgundischen Geschichte anknüpft.

Jahrelang war bereits Frankreich der Schauplatz der wildesten Kämpfe gewesen, welche das Reich dem Untergange nahe brachten. Der blinde Hass der Parteien, welche über den Kopf des schwachsinnigen Königs Carl VI. weg ihre ehrgeizigen Pläne verfolgten und selbst vor blutigen Anschlägen nicht zurückschraken, war der beste Bundesgenosse der siegreichen englischen Heere geworden. Da begann endlich der Sinn sich zum Frieden und zur Versöhnung zuzuneigen. Die Führer der Parteien beschlossen eine freundliche Zusammenkunft, um dem grimmigen Streite ein Ende zu machen. Als Johann ohne Furcht dem Dauphin auf der Brücke von Montereau (10. Sept. 1419) entgegentrat, wurde er unter den Augen des jungen Prinzen schmachvoll ermordet. Die Nachricht von der Blutthat empfing der Graf von Charolais, der Sohn des Ermordeten, in Gent. „Si fu toute la maison emmeublée de hélas“ erzählt Chastelain.[1] Kein Wunder. Das Opfer war der Vater des Grafen, die Schmach, den Mord geduldet zu haben, fiel auf den Bruder seiner Gemahlin. Michelle brach unter der Last des auch sie verdächtigenden Misstrauens zusammen und starb 1421. Um ihr Andenken zu feiern, wurde Hubert und Jan van Eyck, „die sy seer lief hadde“, die Zunftfreiheit geschenkt. So erzählt ein Vermerk in dem Genter Zunftregister.[2] Der Graf von Charolais, jetzt Herzog von Burgund

---

[1] *Chronique de Chastelain p. 18 in Buchon, Pantheon littéraire. Paris 1837.*

[2] „In zelve jaer (1421) starf vrouw Michiele, ghesellenede van hertoghe Philipps, omme hare doodt was binnen Gendt grooten rouwe; Hubrecht en Jan, die zy zeer lief hadde, schonk den ambachte vrydomme in schilderen.“ Mitgetheilt von Busscher in *Bulletins de l'Academie royale de Belgique Ire série, tom. XX. no. 2.* Es muss

unter dem Namen Philipp der Gute, machte sich auf, um Bundesgenossen zu werben und den Tod des Vaters zu rächen. Der erste, der ihm begegnete, war Johann von Baiern, der Graf von Holland und Luxemburg, der Fürst, in dessen Dienste einige Jahre später Jan van Eyck trat.[1]

Johann von Bayern hatte als siebzehnjähriger Jüngling, unreif an Jahren, aber alt an grausamer Bosheit, das Lütticher Bisthum in Besitz genommen und unter mannigfachen Wechselfällen bis 1417 behauptet. Nach dem Tode seines Bruders Wilhelm VI. Grafen von Holland machte er sich auf, um nach Verdrängung seiner Nichte Jacobaea die Erbschaft an sich zu reissen. Er vermählte sich 1419 mit der Wittwe des Herzogs Anton, welche Luxemburg als Witthum besass und schlug später seine Residenz im Haag auf, wo er am 5. Januar 1425 starb.[2]

---

bemerkt werden, dass wir das Zunftregister von Gent nicht im Originale besitzen, sondern nur in einer Copie, welche nicht vor dem Jahre 1584 geschrieben wurde. Dieses weckte die Vermuthung, dass die Stelle interpolirt sei. So *Pinchart* in der *Annotations* zur französ. Uebersetzung der „paintres flamandes“ p. CXCIII. Gegen die gleichzeitige Einzeichnung spricht nach Pinchart die auffallende Art wie der Herzog und die Herzogin betitelt werden, die Unwahrscheinlichkeit, dass die Brüder Eyck gleichsam officiös in die Zunft eingeschrieben wurden, zu einer Zeit, wo sie noch nicht den erst später erworbenen Ruhm genossen. Auch sei es dann kaum zu erklären, dass, nachdem Hubert diese Begünstigung erfahren, er doch niemals zum Geschworenen oder Dechant der Zunft gewählt worden sei. Gegen diese Bedenken wäre zu erinnern, dass es durchaus natürlich erscheint und gewissermassen den Stempel innerer Wahrhaftigkeit besitzt, dass die Bürger von Gent ihre Pietät gegen die verstorbene Fürstin an den Lieblingsdienern derselben kundgaben, und dass ferner in der ganzen Notiz eine Kenntniss der Zustände und Verhältnisse offenbar wird, welche wir einem späteren Interpolator kaum zumuthen dürfen. Sie setzt voraus, dass die Brüder van Eyck bereits in Gent ihre Kunst ausübten, noch nicht aber der Zunft als Glieder angehörten. Und in der That befreite der herzogliche Dienst vom Zunftzwange, wie dieses z. B. ausdrücklich in dem Falle des Pierre Coustain in Brügge 1471 hervorgehoben wird. Vgl. *Beffroi I. p. 205.*

[1] Den Dienst Jans am Hofe Johanns von Baiern beweist die Bestallung, welche er von Philipp dem Guten als varlet empfing. Darin wird er „pointre et varlet de chambre de feu M. S. le Duc Jehan de Bayviere“ genannt.

[2] Ueber Johann von Bayern s. *Pinchart Annotations p. CLXXXVIII,* dann *die Memoiren Olivier's de le Marche bei Petitot tom. IX.; die Chronicles of Enguerrand de Monstrelet bei Buchon, Choix de chroniques. Paris, bureau de Panthéon littéraire. 1861. tom. III.* Pinchart hat u. a. gefunden, dass Herzog Johann von

In der langen Reihe des Hofgesindes im Haage, unter Rittern, Kämmerern, Pagen, Spielleuten und Dienern entdecken wir auch den Namen Jan van Eyck, „als myns genadichs heeren scilder", und aus den noch erhaltenen Rechnungen des Hofhaltes ersehen wir, dass er beinahe zwei Jahre lang einen täglichen Sold empfing. Zuerst wird Jan van Eyck in den Rechnungen des Schatzmeisters von Holland, Heinrich Noothaft, die das Quartal von 23. Sept. 1422 bis 13. Januar 1423 umfassen, erwähnt. Jan der Maler empfängt für sich und seinen Diener zu dem Anschlag von „10 Löwen" für den Tag für neun Wochen und drei Tage die Summe von „5 Livres 10 Sous de gros." In den folgenden Rechnungen werden Zahlungen an Jan van Eyck ohne Unterbrechung bis zum 11. September 1424 vermerkt und brechen hier plötzlich ab. Er stand demnach wie es scheint nur zeitweise im Dienste des Herzogs; vielleicht dass er nach dem Haag gerufen wurde, um die Capelle oder eine Halle in dem Grafenpalaste mit Bildern zu schmücken, welche gerade zu jener Zeit Bauänderungen und eine beträchtliche Wiederherstellung erfuhr.[1]

Bayern einen „Heynrich melre" in seinem Solde (1421) hatte, welcher für den Herzog und für die Herzogin mehrere Arbeiten gliefert. Für die Herzogin hatte er „eyn bouch mit gulden busstaffen illumineirt."

[1] Die genauere Kunde über Jans Aufenthalt im Haag verdanken wir ausschliesslich den erfolgreichen Forschungen des Archivars in Brüssel, Hr. Pinchart, dessen Durchmusterung holländischer Archive im J. 1864 folgende Thatsachen erhärtete: „In den Rechnungen des Schatzmeisters Gerard van Heemskerck (vom 8. Oct. 1420 bis zum 15. April 1421) im Haag ist den Besoldungen und Pensionen eine besondere Rubrik gewidmet. Wir finden unter dieser Rubrik einen Goldschmied Jacques aus dem Haag, einen Dichter Barthelemi, von einem Jan van Eyck ist keine Rede. Ebensowenig in den Rechnungen, welche der Schatzmeister Jacques de Gaesbeke vom 16. April bis 6. Juni 1421 führte. Jene vom 7. Juni bis 18. August sind verloren gegangen. Erst im folgenden Jahre taucht Jan's Namen unter den besoldeten Dienern auf. Am 4. April 1422 trat Heinrich Noothaft das Amt eines Schatzmeisters von Holland an. Sein erster Rechenbericht geht vom Tage seiner Ernennung bis zum 26. September 1422. Im zweiten, welcher vom 27. Sept. 1422 bis zum 13. Januar 1423 sich erstreckt, ist der im Text citirte Passus eingetragen: „Ausgegeben und bezahlt an Meister Jan den Maler als seinen und seines Dieners Sold für neun Wochen und drei Tage, im Anschlag von 10 Löwengulden für den Tag: 5 livres 10 sous de gros." Dass unter diesem Meister Jan unser Jan

Wie ist es doch möglich gewesen, dass die Thatsache eines nahezu zweijährigen Aufenthaltes Jan van Eyck's im Haag völlig vergessen werden konnte, und auch von seinen hier ausgeführten Werken jede Spur sich verloren hat? Der letztere Umstand bleibt um so mehr zu beklagen als der sichtliche Einfluss der Eyckschen Schule auf die holländische Kunst des 15. Jahrhunderts gewiss zuerst in der längeren Thätigkeit Jans auf holländischem Boden wurzelt.

Fügt die sichere Kunde von Jans Leben im Haag einen neuen Baustein zur Biographie des Künstlers, so muss dagegen eine andere Nachricht, von seinem Besuche in Antwerpen 1420, wo er die Gilde mit einem Christuskopfe, in Oelfarben gemalt, überrascht haben soll, als völlig unbegründet zurückgewiesen werden.[1]

---

van Eyck gemeint sei, beweist seine Anführung in den Rechnungen auch als „Johannes Myns genadichs heeren scilder.“ Des Herzogs Maler war aber Jan van Eyck. Den Dienstantritt Jan's können wir aus den folgenden Rechnungen, welche bis in das Jahr 1424 reichen, genau bestimmen Er empfing regelmässig sein Gehalt vom 29. Dec. 1422 bis zum 31. Januar 1424. Vom 29. Dec. 1422 neun Wochen und drei Tage zurückgerechnet ergiebt den 24. October als den Tag seines Dienstantrittes.

In Bezug auf die Zeit seines Dienstaustrittes kommen wir zu folgenden Schlüssen. Die zweite Rechnung des Schatzmeisters Bauduin van Zwieten umfasst die Periode vom 26. Mai 1424 bis 5. Februar 1425. Die Zahlungen an den Maler Jan gelten für zweiunddreissig Wochen, also da die letzte Zahlung bis zum letzten Januar 1424 reichte, für die Periode vom 1. Febr. des Schaltjahres 1424 bis zum 11. September. An diesem Tage verliess Jan van Eyck den Dienst des Herzogs Johann, der drei Monate später, am 5 Januar 1425 selbst verstarb. In den Rechnungen werden zuweilen (z. B. Dec. 1422) auch zwei Diener (servitors) Jans erwähnt. Vielleicht waren es seine Gehilfen. Dadurch wird die Vermuthung einer künstlerischen Thätigkeit Jans im Haag verstärkt.

[1] Hr. *K. van Kerckhoff* hat *(Beknopte Geschiedenis der Konincklyke Academie van Schoone Künsten van Antwerpen) 1824* einen angeblichen Auszug aus dem Archiv der Lucaszunft publicirt, welcher den erwähnten Vorgang erzählt und als Bestätigung anführt, der Adel von Antwerpen habe zum Andenken an Jans Besuch 1549 der Zunft einen Becher mit Eycks Portrait verehrt. Der Becher hat sich wenigstens in der Abbildung erhalten. Auf dem weitbekannten Portraite des „Knapen“ der Lucaszunft, des Zunftansagers Abraham Grapheus von Cornelis Vos d. ä. gemalt und im Antwerpner Museum (No. 303) aufbewahrt, befindet sich der Zunftbecher v. 1549 gleichfalls abgebildet. Er zeigt aber nicht Eycks, sondern (neben Zeuxis, Apelles und Rafael) Dürers Züge. Die Bestätigung also des Besuches Jans durch das „poculum hilaritatis“ ist nichtig, nicht minder windig das andere Zeugniss, der von Jan van Eyck gemalte Christuskopf. Er wurde in der Akademie von Brügge

Als Jan van Eyck in die Dienste Johanns von Bayern trat, löste er wahrscheinlich die Gemeinschaft, welche er bisher mit seinem älteren Bruder festgehalten hatte. Hubert arbeitet von nun an selbständig in Gent und gewinnt immer grösseren Ruhm. Im Jahre 1424 empfängt er Zahlungen für eine Tafel, die er für die Schöffen gemalt und wird vom Rathe der Stadt in feierlichem Aufzuge besucht.[1] Jan aber, nachdem er im Herbste 1424 aus dem Dienste Johanns von Bayern geschieden, wird am 19. Mai 1425 vom Herzog Philipp dem Guten zum „pointre et varlet de chambre“ ernannt.[2]

---

wieder entdeckt und trägt ausser dem falsch (aic statt als) geschriebenen Wahlspruch des Künstlers: als ikh kan noch die Inschrift: Johannes de Eyck Inventor anno 1420 (1440?) 30 January. *Weale (Catalogue du Musée de l'Academie de Bruges 1861, p. 19)* hat dargethan, dass das Brügger Bild eine blosse Copie des in Berlin bewahrten Cristuskopfes und die Signatur falsch sei. Vgl. Pinchart, Annotations p. CXCIII. Vielleicht ist grössere Wahrheit darin, dass Jan van Eyck in dieser Zeit die Portraits des Herzogs Johann ohne Furcht und der Jacobaea von Bayern gemalt habe. Unter den von N. Larmessin gestochenen Portraits befindet sich auch jenes des Jean sans peur nach einem (verlorenen) Originale Jan van Eycks. Das Museum von Kopenhagen besitzt eine Portraitbüste (No. 180; Holz: 2' 4" h. — 1' 4 1/2" b.), dem Jan van Eyck zugeschrieben, mit folgender Umschrift auf dem Rahmen: DAME JACOBA DE BAVIERE, COMTESSE DE HOLLANDE OBYIT 1431. Das Bild ist eine Copie aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.

[1] „Ghegheven meester Luberecht over syn moyte van ij bewerpen van eenre taeffele die hy maecte ter bevelene van scepenen vj. s. gr.“ Aus den städtischen Rechnungen Gents mitgetheilt im *Beffroi. II. p. 208.* Der Text der Urkunde, welche den Besuch des Rathes in der Werkstätte Huberts erwähnt, von de Busscher aufgefunden, ist bisher noch nicht publicirt worden.

[2] "A Jehan de Heick, jadiz pointre et varlet de chambre de feu M. S. le duc Jehan de Bayvière, lequel M. d. S., pour l'abileté et souffisance que par la relacion de pluseurs de ses gens, il auoit oy et meismes sauoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heick, icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives, franchises, libertéz, droit, prouffis, et émolumens accoustumez, et qui y appartienent. Et afin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de painture toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui sur sa recepte générale de Flandres, la somme de C liv. parisis monnoie de Flandres, à deux termes par an, moictié au Noel et l'autre moictié à la St. Jehan dont il veult estre le premier paiement au Noel Mil CCCCXXV, et l'autre à la Saint Jean enssuivant, et ainsi d'an en an et de terme en terme, tant qu'il lui plaira, en mandant aux maitres de son hostel et autres ses officiers quelzconques, que d'icelle sa présente retenue ensamble des honneurs, prérogatives, drois, prouffis et émolumens dessusdiz facent et laissent ledit Jehan paisiblement joir, sans empeschement ou destourbier,

Hubert van Eyck stand in diesen Jahren bereits an der Schwelle des Greisenalters, Jan hatte die männliche Blüthe erreicht. Gewiss entfalteten sie, insbesondere Hubert, schon bis dahin eine reiche Thätigkeit. War doch die Bilderfreude in den Niederlanden allgemein verbreitet! Es gab bald keinen Vornehmen, dessen Bildniss nicht als Weihgeschenk an irgend einem Altar prangte, keine Zunft oder Körperschaft, welche nicht auf den malerischen Schmuck ihrer Capellen oder Rathshallen Bedacht genommen, keinen reichen Bürger, der sich nicht gern durch die Stiftung eines Bildwerkes in der Familiencapelle verewigt hätte. Sogar Geldstrafen, zur Sühne eines Verbrechens aufgegeben, wurden nicht selten verwendet, um die Kosten eines Votivgemäldes zu decken.[1] Kein Zweifel, dass auch die Brüder Eyck reiche Beschäftigung fanden. Dennoch hat sich aus ihrer früheren Zeit nicht ein authentisches Werk erhalten.

---

mandant en oultre à sondit receveur général de Flandres présent et avenir, que la dicte somme de C liv. parisis par an il paye, baille, et délivre chascun an audit Jehan son pointre et varlet de chambre aux termes dessus déclairez comme de tout ce que dit est puet plus à plain apparoir par lettres patentes de mon avant dit S. sur ce faictes et données en sa ville de Bruges le XIXe jour de Mail l'an Mil CCCCXXV. Pour ce cy par vertu d'icelles dont 'vidimus' est cy à court pour le terme du Noel Mil CCCCXXV par sa quictance qui sert à la partie enssuivante cy rendue à court. A luy pour semblable et les termes de la Saint Jehan et Noel Mil CCCCXXVI par sa quittance cy rendu acourt . . . l. liv.

"Quatrième compte de Gautier Poulain depuis le 1er Janvier MCCCCXXIV jusques au dernier jour de Décembre MCCCCXXV." — *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Preuves, vol. I. pp. 206, 207.*

Uber die Stellung der „Varlet de chambre" belehrt uns folgende „Ordonnance, faitte par M. S. le Duc de Bourgogne par l'advis de son conseil sur le reglement de son hostel en MCCCCXXVI à Bruges le 14. Dec." bei *De Laborde, Introd. I. p. 40:* „Varlets de Chambres. M. d. S. aura de varlets de chambre tels qu'il luy plaira lesquels serviront à tour à chacune fois III, avec le premier varlet de chambre et seront contez, chacun d'eux deux chevaux à gages et un varlet à livrée."

[1] Ein Maler, Namens Liévin van den Clite malte 1413 ein jüngstes Gericht in der Halle des Rathes von Flandern in Gent. Die Kosten des Werkes betrugen 60 Livr. par., davon zwei Drittel aus den Strafgeldern bestritten wurden, welche der Rath von Flandern dem Bailli von Hulst und Axel, Josse de Valmerbeke, auferlegte, weil dieser mehrere Personen unrechtmässig zur Verbannung verurtheilt hatte. Aehnliche Beispiele giebt es viele. Vgl. *Pinchart, in Bullet. de l'Acad. de Bruxelles, vol. XXI. p. 186.*

Da zeigt sich der beneidenswerthe Vorzug der italienischen Kunstsitte. Die italienischen Fresken, auf die feste Mauer gemalt, dauern so lange als die letztere. Trotz aller Stürme, die auch über den Boden Italiens wehten, kann man an ihrer Hand die Entwickelung der Kunst von den ersten Anfängen bis zum Zeitalter Rafaels und Michelangelos verfolgen. In den Niederlanden dagegen stehen Altarschreine, Diptycha, Tafeln, Teppiche und bemalte Tücher im Vordergrunde des Kunstbetriebes. Sie waren freilich gegen die Unbilden des Klimas gesichert, aber durch ihre Beweglichkeit in ihrer Erhaltung arg gefährdet. Zu Hunderten gingen sie in den wilden Tumulten und den furchtbaren Religions-Kämpfen der spätern Zeit zu Grunde;[1] viele, die dem Feuer und der Axt entgingen, wurden verschleppt und zerstreut, so dass der Forscher mühselig aus allen Ländern Europas die einzelnen Werke zusammenlesen muss, froh, wenn es ihm gelingt, wenigstens einige Glieder in der Kette der Kunstentwickelung der Niederlande nachweisen zu können. Literarische Zeugnisse der Zeitgenossen unterstützen ihn dabei in äusserst geringem Maasse, da die feinere Bildung durch den Einfluss des burgundischen Hofes sich in Geleisen bewegte, welche dem vlämischen Volksthum fern lagen, der Sinn der Menschen überhaupt mehr auf das Kämpfen und Erwerben, als auf das beschauliche Festhalten künstlerischer Vorgänge gerichtet war.

Aus dem Dunkel des Lebens Huberts hebt sich nur eine Thatsache lichtvoll ab. Nachdem der Tod Michelle's de France ihm einen mächtigen Gönner geraubt hatte, gewann er die Gunst eines Genter Patriciers, welcher ihm die Ausführung eines Werkes übertrug. grösser als alle anderen,

---

[1] Am 22. August 1566 erbrach ein Haufe der Bilderstürmer die St. Bavonskirche in Gent und warf alle Statuen zu Boden; ebenso riss er alle Bilder von den Altären und Wänden und verbrannte sie. Mehr als 400 Kirchen sollen in der Augustwoche (18—25. Aug.) 1566 in Flandern und Brabant geplündert worden sein. Vgl. *Motley, the rise of the Dutch republic,* in einem Bande. London 1863. p. 273.

von welchen wir in den Niederlanden Kunde besitzen. Jodocus Vydts gehörte zu den angesehensten Genter Bürgern, seine Frau entstammte dem Patriciergeschlechte der Buurlut.[1] Sie stifteten eine Capelle in der Kirche S. Bavon. Die Wappenschilder der Vydts und Buurluts, in den Fenstern der Capelle in Farben prangend, die getäfelten mit Schnitzwerk geschmückten Wände legen Zeugniss ab von der edlen Herkunft und dem Reichthum der Stifter, das glänzendste Denkmal ihres Kunstsinnes bildet aber der Altar mit der Anbetung des Lammes, seit Menschengedenken das Ziel zahlreicher kunstliebender Pilger.

Wir kennen nicht das Jahr, in welchem Vydts das Werk bestellte; wir wissen nur, dass Hubert dasselbe begann, durch seinen Tod (1426) aber an der Vollendung verhindert wurde, welche sodann seinem jüngeren Bruder Jan van Eyck zufiel. Eine metrische Inschrift, zugleich ein Chronostichon enthaltend, auf dem äusseren Rahmen bezeugt die Gemeinschaft der Brüder.

„Hubertus e eyck maior quo nemo repertus
Incepit pondus quē Johannes arte secundus
[Frater perfecit] Judoci prece fretūs.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.“[2]

---

[1] *Sanderus, Flandria Illust. Fol. Haag. 1735. II. p. 319. De Gandawis Erud. Claris. Antw. 1625 Lit. I. p. 50. Voisin, Guide de Gand. 1831. pp. 17, 187, 211.*

[2] Die Inschrift wurde erst 1823 in Berlin unter einer dicken Schicht grüner Farbe gefunden. Die erste Zeile bis „repertus“ steht unter den Portraits des Jodocus, die zweite — secundus unter Joh. dem Täufer, der dritte unter dem Bildnisse der Isabelle Burlunt, die vierte unter Joh. dem Evangelisten. Sie ist schwarz geschrieben, mit Ausnahme der Buchstaben der vierten Zeile, welche als Zahlen dienen, diese sind roth gemalt. In der dritten Zeile sind die zwei ersten Worte nicht mehr leserlich. Nach einer alten Copie, von Christophe van Huerne im 16. Jahrh. angefertigt, wurden sie als „*frater perfectus*“ von de Bast (Hub. a Jean van Eyck. p. 27) ergänzt. Für „*perfectus*“ wurde die bessere Leseart: *perfecit* vorgeschlagen. Die Inschrift widerlegt die Behauptung van Manders, dass die Anbetung des Lammes auf Befehl Philipp des Guten gemalt worden sei. Jodocus Vydt, als der Mäcen Hubert's und als der Besteller des Genter Altarschreines war bereits Sanderus bekannt, der folgendes Wortspiel, von Vriendts verfasst, citirt.

Quis Deus, ob *vitium*, paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos *vitii* reddidit aere patres.

Mag auch über den Sinn einzelner Worte gestritten werden;[1] so viel wird durch die Inschrift festgestellt, dass Jodocus Vydts der Besteller war, die Brüder Eyck nach einander an dem Werke arbeiteten, die Vollendung desselben in das Jahr MCCCLLXVVVVII d. h. 1432 fällt.

Aus dem Umstande, dass Jan van Eyck noch volle sechs Jahre seit dem Tode Huberts an dem Altarschreine thätig war, möchte man zunächst schliessen, dass Hubert nicht weit über den Anfang gekommen sei, der Hauptantheil dem jüngeren Bruder gebühre. Wir werden aber erfahren, dass Jan gerade in diesen Jahren durch seine Stellung am herzoglichen Hofe an stetiger Thätigkeit verhindert war. Wer also bei der Meinung beharrt, Jan sei der grössere Künstler, das wahre Haupt der Schule gewesen — und diese Meinung findet noch immer Vertreter, — muss andere Gründe zu ihrer Vertheidigung vorführen, zunächst aus der Welt schaffen, was für die entgegengesetzte Ansicht spricht. Die Inschrift auf dem Genter Altarbilde sagt von Hubert unumwunden: „maior quo nemo repertus“; ihm schreibt Vasari ausdrücklich die Erfindung

---

Arte, modoque pari-pariter concurrere visi.
Æmulus huic pictor, fictor et inde Deus.

“Picturæ etiam variæ .... Triumphus agnus Cælestis est qui Joh. et Hubertus picturæ coryphæi, Justo Vitio domino de Pamele patricio Gandavense pretium solvente. Flandria Illustrata. De Brug. Erud. Clar. lib. 1. p. 39.

[1] Seit die Inschrift aufgefunden wurde, besteht ein Streit über die Interpunction in der zweiten Zeile, ob man lesen soll: Johannes, arte secundus, frater perfecit, oder: Johannes, arte, secundus frater perfecit, ob mit anderen Worten das secundus das Künstlerverhältniss oder das Altersverhältniss Jan's bezeichnet. Es überwiegt die Meinung, dass nicht von einem Johannes, der nach Hubert der zweite in der Kunst sei, die Rede sei, sondern von Johannes, dem jüngeren Bruder. Leugnen kann man aber nicht, dass die Antithese: maior quo nemo repertus — arte secundus — durch die erste Leseart mehr gefördert wird, die philologischen Gründe überhaupt für die Leseart arte secundus ungleich stärker in das Gewicht fallen. Als man sich für frater secundus entschied, spuckte noch der dritte Malerbruder Lambert. Dann nahm man auch das sprachlich bedenkliche: „arte perfecit“ in den Kauf. Dass unsere Interpretation „arte secundus“ die Stellung Hubert's erhöht und als ein nicht unwichtiges Zeugniss für das grössere Ansehen desselben gelten darf, ist selbstverständlich. Vgl. *Ruelens, Annotations p. XLIII* und *Hotho, die Schule von Hubert van Eyck. 1858. 2. Theil. p. 82.*



VII
Brüssel

V
Berlin

II
Gent

I
Gent

III
Gent

IV
Berlin

VI
Brüssel

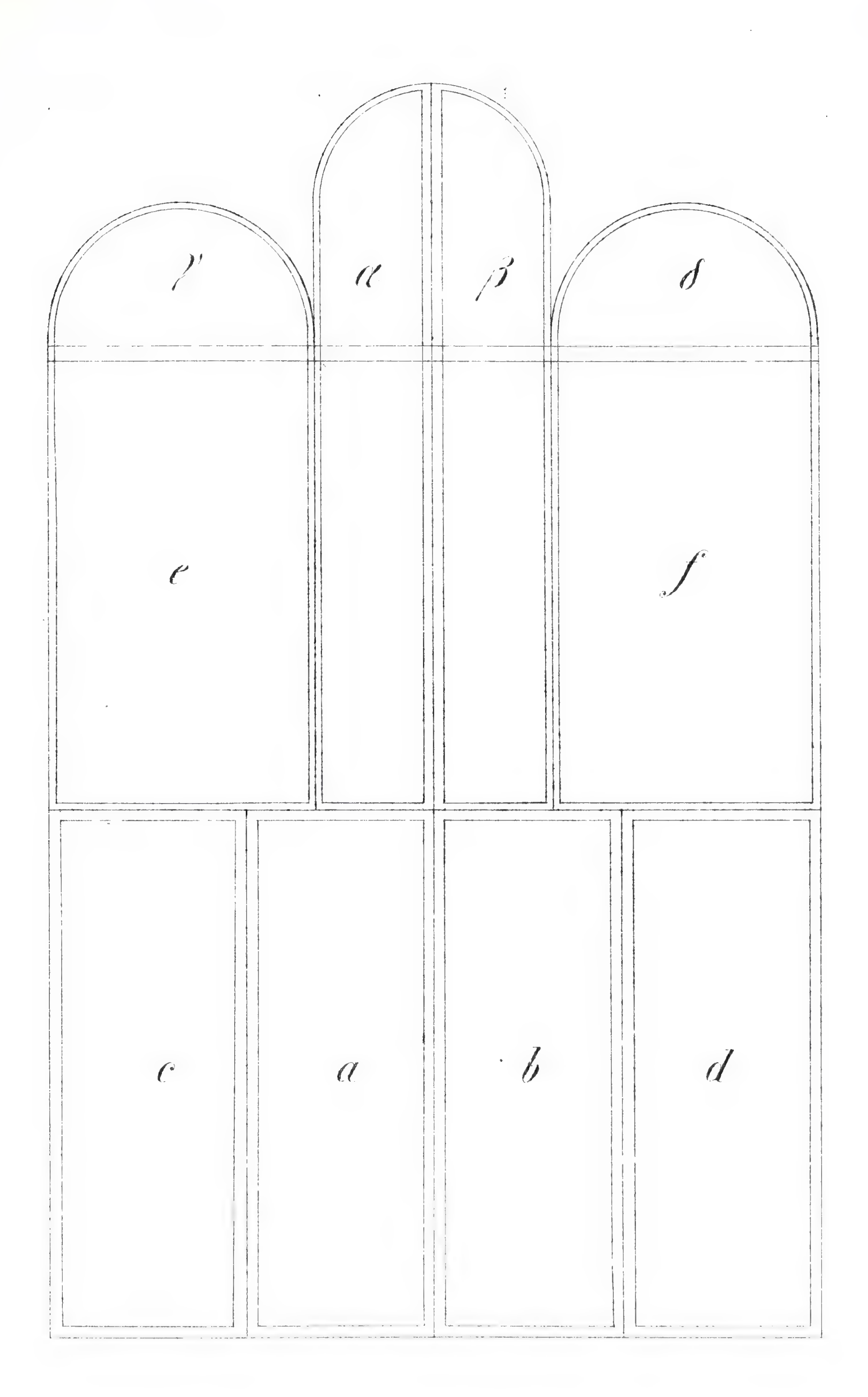
X
Berlin

IX
Berlin

VIII
Gent

XI
Berlin

XII
Berlin


γ
α
β
δ
e
f
c
a
b
d



der Oelmalerei zu, und auch die Grabschrift preist ihn „in schilderije seer hooghe gheeert.“ Können wir annehmen, dass er trotz seiner grösseren Erfahrung und seines höheren Alters, wenn er gemeinsam mit seinem Bruder arbeitete, nur eine untergeordnete Rolle spielte? würde ein Künstler zweiten Ranges von den Häuptern einer so mächtigen Gemeinde wie Gent, in hervorragender Weise geehrt, von Jodocus Vydts mit dem umfangreichsten Werke, welches die niederländische Kunst geschaffen hat, betraut worden sein? Erst nachdem Hubert gestorben und das Genter Altarbild vollendet war, ergossen sich auf Jan reiche Ehren. Die Vollendung des Werkes gab ohne Zweifel Anlass zu dem Besuche, welchen Philipp der Gute im Februar 1432 der Werkstätte des Künstlers abstattete[1] und zu der feierlichen Begrüssung Jans durch die Bürgermeister Jan van der Buerse und Mauritius Van Versenare und andere Abgeordnete des Rathes von Brügge. Bei beiden Anlässen wurden die Gesellen durch reichliches Trinkgeld erfreut.[2] Karel van Mander erzählt[3] von dem reichen Menschenstrome, welcher sich an Festtagen in die Capelle ergoss, um die Anbetung des Lammes zu bewundern, — an gewöhnlichen Tagen war der Zutritt nur „grossen Herren und solchen, die dem Schliesser eine gute Verehrung spendeten“, gestattet — er schildert, wie alte und junge Künstler das

---

[1] „Aux varlets de Johannes Peyk paintre aussi pour don par M. S. à eux fait quant Monditseigneur a esté en son hostel veoir certain ouvrage fait par ledit Johannes — XXV. solz.“ Rechnung des Jehan Abonnel Jan. 1432 — Dec. 1433. *De Laborde, les Ducs de B. I. p. 266.* Der Besuch fand vor dem 19. Februar 1432 statt, da die Anweisung zur Zahlung dieses Postens vom 19. Februar 1431 (1432 n. St.) datirt.

[2] „Item, ghegheven te Johannes Van Heyck, tesilders, daer de borchmeesters ende eenige van der wet ghinghen besien zekere weerken, den cnapen aldaer, in hoofscheden: V. s. gr. somme 111 lib.“ Aus den Communalrechnungen von Brugge (reg. No. 33049, de la Chambre des comptes in K. Archive) von *Weale (Notes sur Jean van Eyck 1861. p. 8)* publicirt. Der Besuch dürfte zu der Zeit zwischen dem 17. Juli und 16. Aug. fallen, denn diese beiden Daten begrenzen die Angabe des Besuches.

[3] *Van Mander p. 201. edit. 1617. Bl. 124. v.*

Werk umschwärmten, wie „die Fliegen den Honigtopf", was ihn aber nicht hindert, die Bilder falsch zu beschreiben, ebenso wenig als Lucas de Heere, welcher im 16. Jahrhundert ein Lobgedicht auf den Genter Altar verfasste, sich an dem Widerspruche stiess, dass er in der Ueberschrift Jan van Eyck allein pries, in der Ode selbst auch den Antheil Huberts betonte.[1]

Das mächtige Werk, leider nicht mehr vollständig in Gent zu schauen, bildet einen Flügelschrein mit einer Doppelreihe von Tafeln über einander. Bei geschlossenen Flügeln treten uns an hervorragender Stelle die Portraits der Stifter entgegen; ist aber der Schrein geöffnet, so werden wir Zeugen der Anbetung des Lammes, zu welcher ungezählte Schaaren herbeiströmen, während die Himmel selbst sich aufgethan haben und an der Feier theilnehmen.

Im Mittelschreine, auf einer Tafel, die alle anderen

---

[1] Die Ode des Malers Lucas de Heere ist u. a. auch bei Van Mander abgedruckt. Sie ist an den „Vlaemsch Apelles, Meester Jan" gerichtet; doch wird im Verlaufe des Gedichtes auch Hubert's gedacht:

„Hy hadde 't werck begonst, alsoo hys was ghewent:
Maer d'al vernielsche Doot zijn voorneem heeft verondert."

Es ist noch auffallender, dass diese Ode auf eine Tafel geschrieben und über dem Altare der Anbetung des Lammes aufgehängt wurde. Also auch in der Localtradition war Hubert's Name früh vergessen. Auf der andern Seite muss aber ebenfalls erwähnt werden, dass das Werk selbst sich einer grossen Popularität erfreute. *Blommart* in seiner *„Geschiedenis der Rhetorikkamer de Fonteine te Gent"* (citirt bei Jonckbloet, Gesch. der Niederl. Liter. I. p. 354) beschreibt ein Tableau, welches die Kammer der Fonteine bei dem Einzuge Philipp des Guten in Gent 1456 arrangirte. Es wurde auf einer Bühne dargestellt, welche in drei Abtheilungen zerfiel. „In der Mitte der obersten Abtheilung war Gottvater zu sehen, unter einem Thronhimmel, zwischen der Jungfrau und dem Täufer, rund umher standen singende Engel. Gottvater sass auf einem Throne von Elfenbein, die Krone auf dem Haupte, das Scepter in der Hand. Im mittleren Geschoss stand ein reich verzierter Altar, auf welchem ein Lamm lag, dessen Brust ein Blutstrahl entquoll, der in einem goldenen Kelche aufgefangen wurde; goldene Strahlen, die von Gott dem Vater ausströmten, bildeten den Hintergrund, aus der Mitte desselben flog eine Taube auf. An beiden Seiten des Altars standen Gruppen von Märtyrern, Heiligen, Patriarchen, Aposteln u. s. w." Auf den ersten Blick erkennt man hier eine treue Reproduction der mittleren Tafeln des Genter Altars. Dass die Kammer der Fonteine gerade dieses Bild wählte, hatte seinen guten Grund, sie verherrlichte dadurch symbolisch ihren Namen.





+ HIC Ē DEVS POTĒTISSIM' ℞ DIVINĀ MAIESTATĒ + SV' OĪM OPTI' ℞ DVLCEDĪS BOITATĒ
REMVNERATOR LIBERALISSIMVS PROPTER IMME
NSAM LAR GITATEM
VITA·SINE·MORTE·IN·CAPITE
GAVDIV SĪI MEROR·A·DEXTRIS
IVVETŪS SĪI SENECTVTE·ĪFRONTE
SECVRITAS·SĪI·TĪORE·A·SINISTRIS

Gent Anbetung des Lammes.

überragt (s. Uebersichtsblatt Feld I), thront Christus als Himmelskönig in der vollen Blüthe männlichen Alters dargestellt, mit kurzem schwarzen Barte, breiter Stirn, dunkeln Augen.[1] Sein Haupt ist mit der päpstlichen Tiara bedeckt, die mit Diamanten, Perlen und Amethysten wie übersäet erscheint, und deren Bänder (die stolae oder fanones in der Kirchensprache) zu beiden Seiten des ernsten, aber jugendkräftigen Antlitzes herabfallen. Der Rückenteppich von schwarzem Damast zeigt als Dessin in Gold gewebt den Pelican, der die Brut mit seinem eigenen Blute nährt, die Tiara hebt sich von einem goldenen Grunde ab, auf welchem die Inschrift in drei halbkreisförmigen Linien läuft. Der Herrscher des Himmels hält in der Linken ein Scepter von reichster Goldschmiedarbeit und segnet mit zwei Fingern

[1] Wie diese Hauptgestalt des Bildes zu benennen sei, darüber konnte bis jetzt keine vollkommene Uebereinstimmung erzielt werden. Die Tradition ist für die Bezeichnung: Gottvater. So spricht Dürer, welcher den Altarschrein 1520 sah, von „Gottvater" und auch de Heere in seiner Ode auf die Eycks, erwähnt Gottvater: „den Vader Godlijck siet." Zu Gunsten dieser Benennung kann man auch anführen, dass auf dem Broederlamschen Altare in Dijon unzweifelhaft Gottvater in der päpstlichen Tracht dargestellt ist und in den Mantel der Genter Figur sich das Wort Sabaot eingestickt zeigt. Aber mindestens eben so gewichtige, ja noch gewichtigere Gründe sprechen für die Deutung als Christus. Dem von Jan van Eyck gemalten Brustbilde Christi (Berliner Museum) liegt unzweifelhaft der Typus der Hauptgestalt auf dem Genter Altare zum Grunde. Es galt also dieser Typus als charakteristisch für Christus. Dann ist wohl Christus zwischen der Maria und Johannes eine (z. B. auf den Darstellungen des jüngsten Gerichtes) herkömmliche Gruppe, keineswegs kann das Gleiche von Gottvater behauptet werden. Und eine Art von höchstem Richteramt übt hier Christus, wie dieses auch durch die Umschrift um das Haupt bezeugt wird. Diese, einem unbekannten liturgischen Bekenntnisse entlehnt, lautet: HIC Ē DEVS POTĒTISSIM⁹ ꝑ DIVINĀ MAIESTATĒ + SV⁹ OĪM OPTI⁹ ꝑ DVLCEDĪS BOĪTATE + REMVNERATOR LIBERALISSIMVS PROPTER IMMENSAM LARGITATEM.
In der zweiten Anrufung ist statt summus omnium ein Substantiv (welches?) zu lesen.
Auf dem Schemel des Thrones steht:
Vita sine morte in capite
Gaudium sine merore a dextris
Iuventus sine senectute in fronte
Securitas sine timore a sinistris.
Eine gewisse dunkle Zweideutigkeit wird immer bleiben. Wir wissen, dass Gottvater häufig unter der Maske des Sohnes abgebildet wurde, dass eigentlich vor Michelangelo Gottvater keinen selbständigen Typus besass und das theologische Geheimniss der Trinität, die Einheit wie die Individualität der Personen in der Volksphantasie keinen rechten Boden fand.

der Rechten die Gläubigen. Den prächtigen rothen Mantel, der die ganze Gestalt einhüllt, hält auf der Brust eine grosse juwelenbesetzte Spange fest und umsäumen Perlen und Amethyste in doppelter Reihe. Zu seinen Füssen auf einem schwarzen durch Goldlinien gefelderten Teppich liegt eine Krone von durchbrochener Arbeit, ebenfalls reich mit Edelsteinen geschmückt. Man sieht, der Künstler glaubte die Majestät Gottes nur so würdig wiedergeben zu können, dass er die kostbarsten Schätze der Erde um seine Gestalt sammelte. Doch hat er sich von Ueberladung durchaus fern gehalten, durch rein künstlerische Ausdrucksmittel die höchste Wirkung erzielt, den wahrhaft imponirenden Charakter der Gottesgestalt geschaffen. Die Farbe des Fleisches ist bräunlich, tief glühend, jene des Gewandes kräftig und reich. Die Hände sind gut gezeichnet, vielleicht in den Muskeln etwas zusammengezogen, aber dennoch von packender Wahrheit.

Zur Rechten Gottes (Feld II) sitzt die Jungfrau in dem herkömmlichen blauen Gewande. Nur am Knöchel des rechten Armes kommt ein kräftiges, durch den Contrast gehobenes Roth zum Vorschein. Ihr langes blondes Haar, durch ein Diadem am Vorderhaupte festgehalten, fliesst in Wellen über die Schultern herab. Zierlich hat sie mit beiden Händen das Gebetbuch gefasst und blickt mit mildem klaren Auge in dasselbe.[1] Als ihr Gegenbild zur Linken Gottes gewahren wir (Feld III) den Täufer, mit langem Haare und Barte, von strengem Ausdrucke, aber von prächtigen Formen, über dem härenen Gewande in einen weiten wallenden grünen Mantel gehüllt. Er hat die Rechte erhoben, um nachdrücklicher zu betonen, was er aus dem vor ihm aufgeschlagenen Buche predigt.[2] Die

---

[1] Die Umschrift auf dem goldigen Hintergrunde lautet: Hæc est speciosior sole u. s. w.

[2] Mit der in einzelnen Worten wie die obige nicht ganz deutlichen Umschrift: Hic est Baptista Johannes, maior hominum, par angelis, legis summa u. s. w.

·HIC Ē BAPTISTA IOHĒS·MAIOR HOĪE·PAR ANGLIS·LEGIS·
SŪMM·EWĀGELII SACIO·MPLOR VOX·SILĒCIV PPHETAR
LVCERNA MVND



nächst folgende Tafel auf der Seite des Johannes (Feld IV) zeigt in dunkeln Brocat gekleidet die heilige Cäcilia vor der eichenen Orgel sitzend, in ihrem Spiele von drei Engeln, welche die Harfe schlagen und die Bratsche streichen, unterstützt. Auf der entsprechenden Tafel links vom Beschauer (Feld V) hat sich eine ähnliche doch weniger anmuthige Gruppe von singenden Engeln um einen eichenen Chorpult versammelt; der vorderste, der Taktschläger, glänzt gleichfalls in schwerem rothen Brocate. Van Mander rühmt von den Engeln, dass man ihren Geberden deutlich ansehe, ob sie die Ober- oder Unterstimme führen. Alle diese spielenden oder singenden Engel tragen hellblondes Haar, von einem mit Edelsteinen besetzten Goldreifen umschlungen. Ihre Gewänder sind reich verziert, aber von steifem Gewebe und eckigem Faltenwurfe. Das vorherrschende Roth in den Schattentönen des Fleisches macht es zweifelhaft, ob die zuletzt erwähnten Tafeln von derselben Hand geschaffen sind wie das Mittelbild. Doch kann der verhältnissmässige Mangel an Kraft und Harmonie des Colorits, sowie die zuweilen unsicheren Umrisse auch durch eine spätere Restauration und Reinigung dieser Tafeln verschuldet worden sein.[1] An den Ecken abgegrenzt wurde ehedem die obere Tafelreihe durch die Bilder des ersten Elternpaares, welche beiden Figuren gegenwärtig im Brüsseler Museum aufbewahrt werden. In der nackten Gestalt Eva's (auf der Seite der h. Cäcilia Feld VI) war der Meister offenbar bemüht, seine ganze Kunst der Perspective, soweit sie auf die menschliche Körperform und auf deren anatomische Entfaltung Bezug hat, zu concentriren. Allerdings hat Hubert sich nicht bis zur Schöpfung eines reinen Schönheitsideales erhoben. Eva's Kopf ist zu breit, ihr

[1] Die himmlischen Chorsänger stehen nicht allein mit den Theilen, die auf Hubert zurückzuführen sind, sondern auch mit jenen, die Jan van Eyck zugeschrieben werden, in geringem Einklang, daher ihre Veränderung durch eine spätere Restauration sehr wahrscheinlich erscheint.

Leib vorgetrieben, die Beine mager; doch ist der Bau und die Fügung der Glieder, sowie die Gestalt der Extremitäten wahr und mit feinem Sinne wiedergegeben und die Carnation kräftig behandelt. Auch Adam, auf der Gegenseite (Feld VII), ragt durch die Richtigkeit der Verhältnisse und die Naturwahrheit hervor und beweisst des Künstlers treffliche Kenntniss optischer Perspective, welcher z. B. ganz richtig die Höhe der Gestalt über dem Auge des Beschauers berechnet hat.[1] Wie nun gleichsam in Gegenwart der himmlischen Schaaren unter dem Vorsitze Gottes das Opfer des Lammes vollzogen wird, schildert die untere Tafelreihe.

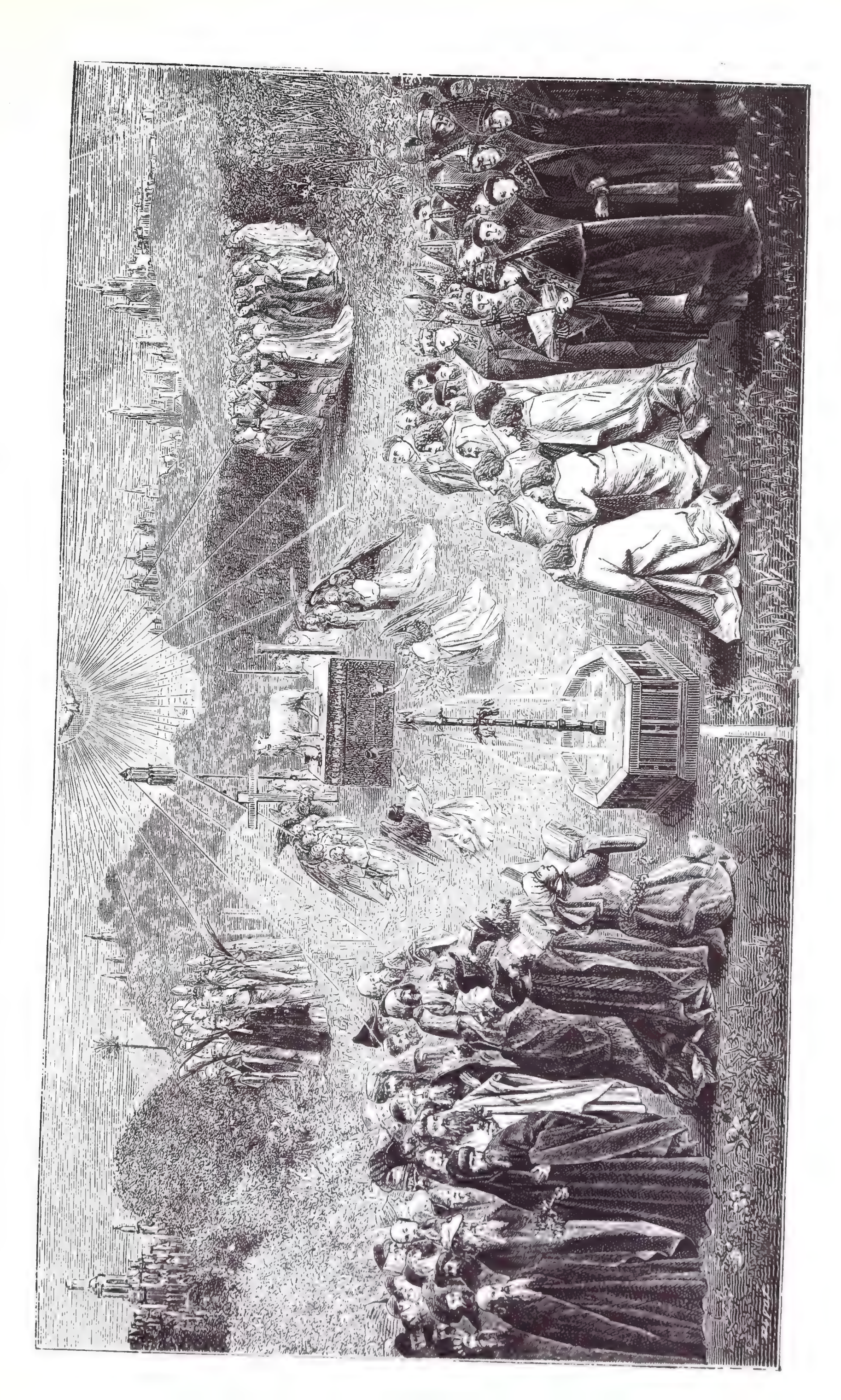
Den Schauplatz des Opfers und der Anbetung bildet (Feld VIII) eine reiche Landschaft, deren grüne Hügel in mannigfachen und gefälligen Linien bis in die weiteste Ferne sich verlieren. Eine flandrische Stadt, ohne Zweifel Jerusalem vorstellend, ist rechts im Hintergrunde sichtbar, doch steigen Kirchen und Klöster mit ihren hohen Kuppeln und zahlreichen Thürmen, wie sie das Mittelalter am Rhein und in den Niederlanden reich und gewaltig zu bauen liebte, kühn überall am Horizonte empor. Sie heben sich scharf gegen den Himmel ab, der allmälig von einem blassen Grau in ein tiefes Dunkel übergeht. Die Bäume des Mittelgrundes zeigen kein hohes Wachsthum und auch in der Farbe keine grosse Verschiedenheit von den Wiesen, in welchen sie stehen. Da und dort sind Cypressen eingestreut, links sogar eine kleine Dattelpalme bemerkbar. Ein leise ansteigender Wiesenplan im Vordergrund, mit Massliebchen und Löwenzahn bedeckt, bildet den engeren Schauplatz des mystischen Vorganges.

Mitteltafel.

In der Mitte der Tafel steht auf einem mit rothem Damast verhängten und mit einem weissen Tuche bedeckten

---

[1] Schon de Heere in seiner Ode auf Jan van Eyck hebt mit Recht hervor: „Siet hoe verschrickelych end levend Adam staat.“ Ueber Adam ist im Viertelkreise das Opfer Kains und Abels, über Eva der Tod Abels ganz im Kleinen abgebildet.





Altar das Lamm Gottes, aus dessen Brust der Blutstrom sich in einen krystallenen Kelch ergiesst. Engel in bunten Gewändern, mit farbigen Flügeln knieen um den Altar; einige beten andächtig mit gefalteten Händen, andere halten die Passionswerkzeuge empor, die zwei vordersten schwingen zu Ehren des Lammes blinkende Rauchfässer. Da, wo sich rechts vom Altar zwischen zwei Hügeln der Boden leise senkt, tritt eine Schaar heiliger Jungfrauen hervor, reich und farbig gekleidet, mit blondem bis über die Schultern fallendem Haare, Palmenzweige in den Händen. Als Anführer der Gruppe erkennen wir die h. Barbara mit dem Thurme, die h. Elisabeth und die h. Agnes. Aus einer ähnlichen Thalspalte drängt sich von der linken Seite her an den Altar eine Schaar männlicher Heiligen, ebenfalls Palmenzweige schwingend oder Kränze tragend, alle in geistliche Gewänder von dem Papstmantel bis zur Mönchskutte herab gehüllt. Im vordersten Grunde, vor dem Altar, erhebt sich ein schmaler achtseitiger Springbrunnen, aus dessen metallenem Aufsatze das Wasser in lustigen Strahlen in die Schale fällt, und dann durch dünne Röhren in eine schmale Rinne geleitet wird, deren Kiesboden deutlich durch das klare Nass durchscheint. Unübertrefflich in der Wiedergabe der wirklichen Formen lässt doch der Künstler hier die perspectivischen Kenntnisse vermissen, da er den Brunnen nicht vor den Altar, sondern unter denselben stellt.[1]

Zwei grosse Gruppen hat die Andacht um den „Brunnen des Lebens“ versammelt. Ihm zunächst auf der rechten Seite erblicken wir die zwölf Apostel. Sie knieen barfuss und mit einer Ausnahme auch barhaupt in hellgrauen-violetten Mänteln auf dem Rasen und drücken in ihren markigen Köpfen den Ernst und die Tiefe des Glaubens deutlich aus. Sind hier die Apostel dargestellt, so gehen wir wohl nicht irre, wenn wir in den knieenden und lesenden Gestalten auf

[1] Die Verschwindungspunkte fallen in verschiedene Horizonte.

der linken Seite die Propheten des alten Bundes erkennen.[1] Sie sind offenbar als die Ergänzungsgruppe zu den Aposteln gedacht und durch die Tracht, wie die Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Bildern lehrt, als alttestamentlich bezeichnet. Hinter den Aposteln ist die christliche Gemeinde in ihren Führern vereinigt. Wir zählen Päpste, Cardinäle, Bischöfe und zuletzt bunt gemischt Cleriker und Laien. Auf der Gegenseite hinter den Propheten vermuthen wir, durch die spitzen Judenmützen dazu angeleitet, die Patriarchen und Helden des alten Bundes. Unter ihnen fesselt das Auge besonders ein schwarzbärtiger Mann mit einer Sackmütze aus rothem Tuche und dunkelblauem Mantel, welcher, einen Myrthenzweig in den Händen, geradeaus auf den Beschauer herausblickt. Prachtgestalten sind auch seine beiden Nachbarn, der Kahlkopf in weitem rothen Mantel und der andere Mann mit langem braunen Barte, in einen weissen Mantel gehüllt, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte und einen Blüthenzweig in der Rechten.[2] Erst wenn man alle diese Gestalten eingehend und aufmerksam betrachtet, würdigt man vollkommen die Verschiedenheit der Stellungen und die Fülle des Ausdruckes, das ernst entschlossene Wesen der Einen, die Inbrunst der Anderen, die fromme Hingebung, die heitere Ruhe des Restes.

Ausser den Gläubigen, welche in der unmittelbaren Nähe des Brunnens, von einer wahren Wildniss blühender Blumen und Sträucher umgeben, in stille Anbetung des Lammes versunken sind, gewahren wir noch auf den inneren

[1] Crowe und Cavalcaselle sahen in dieser Gruppe nur Könige und Fürsten. Für unsere Deutung spricht die Zwölfzahl, offenbar mit Rücksicht auf die Apostel gewählt, die nach mittelalterlicher Anschauung jüdische Kopfbedeckung (barhaupt und barfuss werden im Mittelalter die Apostel, mit Hut und Schuhen die Vertreter des alten Testamentes gewöhnlich dargestellt) und endlich die Vertiefung in die aufgeschlagenen Bücher, aus welchen sie offenbar das Schicksal des Menschen herauslesen.

[2] Wahrscheinlich ist ein antiker Dichter gemeint, vielleicht Vergil, den man ja als Propheten im Heidenthume verehrte.

Tafeln der Seitenflügel zahlreiche Andächtige, die dem Schauplatze des Opfers mit heiligem Eifer und begeisterter Eile zuströmen.

Innere Flügel.

Ein stattlicher Reiterzug, an die Kreuzfahrer erinnernd, nimmt die Tafeln (Feld IX und X) des linken Flügels ein: Voran auf einem Apfelschimmel ein jugendlicher Held, in voller Rüstung, in grünem geschlitzten Gewande, den Lorbeerkranz auf dem Haupte und wie die beiden nächstfolgenden, ebenfalls vollständig Gewappneten eine bewimpelte Lanze in der Hand. Ein bärtiger Alter, in einer Pelzkappe daneben, hat ein Maulthier bestiegen, dessen Ohren allein in dem Gedränge sichtbar sind, der letzte in der Vorderreihe endlich, welchem noch mehrere Könige nnd Fürsten in reichen Prunkgewändern nachdrängen, wird durch die Krone als Kaiser charakterisirt. In der Gruppe, welche die äusserste Tafel einnimmt und gleichsam das Gefolge des vorderen Fürstenzuges bildet, wird der erste Reiter auf einem lebhaften weissen Klepper als Hubert van Eick bezeichnet.[1] Unter der schwarzen Kappe mit aufgestülptem Pelzrande kommt langes braunes Haar zum Vorschein. Er ist in einen blauen, mit grauem Pelz verbrämten Sammtrock gekleidet, über seinen Sattel eine lange grüne Schabrake geworfen. Von ihm durch zwei stattliche Reiter auf Rothfüchsen getrennt, reitet ein jüngerer Mann, in schwarzem Turban und dunkelbraunem pelzbesetzten Rocke. Die dunkle Tracht wird durch den Saum des rothen Unterkleides und die rothe Korallenschnur über der Brust wirksam gehoben. Während die übrige Schaar, die wir sonst noch gewahren, geradeaus ausblickt, wendet dieser das Gesicht Hubert zu. Er wird allgemein für Jan van Eyck gehalten.[2]

---

[1] Auch in der Gruppe hinter den Päpsten und Bischöfen auf der Mitteltafel hat man *(Hotho, Die Malerschule H. v. E. p. 117)* das Portrait Hubert's erkennen wollen.

[2] Die Versuche Hotho's und de Bast's die einzelnen Reiter mit historischen Namen zu belegen, K. d. Gr. z. B., der h. Ludwig, die hh. Sebastian, Georg und Michael, entbehren der rechten Begründung.

Der ganze Zug auf beiden Tafeln bewegt sich auf weichem sandigen Boden vorwärts, der unter den Pferdehufen nachgiebt. Er scheint aus dem Gerölle des gewaltigen Felsblockes entstanden, welcher sich in der Mitte des Hintergrundes steil emporhebt und zu beiden Seiten von einer reichen Landschaft begrenzt wird. Am Horizont zeigen sich bald Thürme und Kirchen, bald blaue schneebedeckte Berge. Leichtes weisses Gewölk belebt den Himmel.

Eine so vollkommene Gruppirung, Zeichnung und Malerei, wie auf dieser Tafel findet man in der ganzen vlämischen Schule nicht wieder, nirgend auch eine bessere Vertheilung der Composition, natürlichere Bewegungen, einen würdigeren Ausdruck. Und die Kraft des Künstlers beschränkt sich nicht auf den Kreis menschlicher Gestalten. Wie luftig erscheint die Landschaft, wie vortrefflich gezeichnet und voll Leben sind die Pferde. Während das eine Streitross den Hals reckt, um den Druck des Gebisses zu mindern, kaut ein anderes mit niederländischem Phlegma am Zaume und wirft ein drittes ungeberdig den Kopf zwischen die Beine. Auch Hubert's Klepper zeigt viel natürliches Feuer und sträubt sich gegen den ihm durch die Zügel auferlegten Zwang.

Schon der Gegenstand bringt es mit sich, dass die entsprechenden Tafeln auf dem anderen Flügel (Feld XI u. XII) (rechts vom Mittelbilde) einen geringeren Reiz auf den Beschauer üben. Am Fusse eines Felsenhügels, auf dessen bewaldetem Gipfel wir einzelne Palmen und Orangenbäume unterscheiden, zieht eine Schaar Büsser und Einsiedler einher, mit wirrem Haare und Barte, in Kutten gehüllt, mit Pilgerstäben und Rosenkränzen versehen. Zwei weibliche Heilige, die eine als Magdalena durch die Salbbüchse charakterisirt, schliessen den Zug, der aus einem Orangenhaine herauskommt, in welchem zwischen den vollsaftigen Blättern die gelben Früchte glänzen. Der Riese Christophorus in langem, rothem, plump geworfenen Mantel führt

auf der letzten Tafel die Pilgerschaar an, ehrliche aber hässliche Gesellen, die aus einem ähnlichen landschaftlichen Grunde, wie die Eremiten hervortreten. Die Treue in der Wiedergabe einer Cypresse und einer Palme überrascht auch hier in hohem Masse.

Aeussere Flügel.

Bei geschlossenen Flügeln entfaltet sich begreiflicher Weise keine so lebendige Scene vor unseren Augen, als wenn der Schrein geöffnet ist und die Haupttafeln ihren reichen Inhalt ausstrahlen. Der geschlossene Altar zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, von welchen die obere die Verkündigung, die untere die Bildnisse des Jodocus Vydts und seiner Frau, so wie die in Steinfarbe gemalten Statuen des Evangelisten und Täufers Johannes enthält. In den halbkreisförmigen Abschlüssen der Tafeln sind über den Mitteltafeln zwei Sibyllen (Feld α und β), über den Flügeln die Propheten Zacharias und Micha (Feld γ und δ) dargestellt. Mit Ausnahme der beiden Portraits und der Verkündigung dürften diese Aussentafeln von Schülern der Brüder van Eyck herrühren, nur unter der Aufsicht der letzteren geschaffen worden sein. Wenig erfreulich erscheinen die Johannesbilder (Feld a und b). Das Streben, Steinwerk täuschend nachzuahmen, liess auch an dem in der gleichzeitigen Plastik herrschenden schweren Faltenwurf, an den eckigen Brüchen, den übel gewählten Köpfen und den schlecht gefügten Gliedmassen festhalten. Der Reiz der Farbe, sonst gerade bei diesen Meistern so wirksam, fällt hier natürlich fort und wird keineswegs durch eine hervorragende Tüchtigkeit der Zeichnung ersetzt. In seiner ganzen Stärke offenbart sich der Maler dagegen wieder in den beiden Portraits. Gar lebendig tritt uns die Person des Jodocus Vydts, in der Steinnische links vom Täufer knieend, entgegen (Feld c). Er ist barhaupt, in einen rothen Tuchrock gehüllt, dessen Pelzfutter am Kragen und Aermeln als Besatz sichtbar wird. Die Aermel sind von eigenthümlichem Schnitt; an der Handwurzel beinahe anschliessend laufen sie unten in einen Sack

aus. Der aus dickem Stoff gewebte Rock wird über den Hüften durch einen Ledergürtel festgehalten, von welchem eine schwarze Geldtasche herabhängt. Der wackere Jodocus gehörte schwerlich einer strengen Büsserkaste an; der dicke Mund, die stattliche Rundung des Leibes strafen uns nicht Lügen, wenn wir ihn Tafelfreuden nicht abhold vermuthen. Die kleinen grauen Augen schwimmen in einem trüben Medium, die Nase ist mehr dick als lang, der Mund entschieden gross mit aufgeworfener sinnlicher Unterlippe, die Wangen breit und überhängend mit dem fetten Kinn zu einer Masse verschmolzen, so dass der kurze, runzelige Hals kaum sichtbar wird. Drei Warzen, die eine an der Unterlippe, die andere auf der Nase, die dritte am Vorderkopfe lenken immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich zurück; das Haar ist kurz verschnitten, so dass das linke Ohr ganz frei wird, die Augenbrauen sind fast kahl, dagegen zeigt der Bart ziemlich lange Stoppeln. Haltung und Ausdruck sind die eines wahrhaft frommen Mannes. Kaum bedarf es des Blickes auf die gefalteten, Finger an Finger gepressten — übrigens vortrefflich gezeichneten Hände, um zu erkennen, wie feurig seine Andacht ist und wie ernst er mit emporgehobenen Augen die Verzeihung vom Himmel erfleht. Doch ist er kein alter Sünder, wenn auch alt genug, dass das Haar schon grau sich färbt, die Stirn bei dem Emporziehen der Augenbrauen Runzeln zeigt, und die Haut der Hände zusammengeschrumpft, wie etwa bei einem Sechzigjährigen, erscheint.

Isabella Burluut, des Jodocus Gattin, knieet zur Seite des Evangelisten Johannes (Feld d), zu dem sie den Blick wendet, gleichsam als genüge ihr schon der Schutz dieses mildthätigen Heiligen, während Jodocus unmittelbar den Himmel anfleht. Aus ihrem Gesichte spricht die feste Wahrhaftigkeit; ihr Auge ist klar, ruhig, kalt und grau, der Mund verräth entschlossenes und stramm ehrbares Wesen, der gut proportionirte Kopf sitzt auf einem etwas

dünnen Halse, die Wangen treten ziemlich stark vor, die Nase ist breit, die Augenbrauen spärlich. Die Farbe der Haare kann man schwer bestimmen, da sie sorgfältig unter eine Binde zurückgekämmt sind, deren dunkler Umriss durch einen zarten Schleier durchscheint. Flach auf das Vorderhaupt gelegt, wird der Schleier zu beiden Seiten faltig gebrochen, so dass er in Zipfeln bis an die Ohren herablangt, Darüber ist noch ein weisses, den Kopf und die Schultern bedeckendes Tuch befestigt. Frau Isabella trägt ein pfirsichfarbenes Kleid, dessen hellgrünes Futter an den Handgelenken und auf der Brust umgeschlagen ist; die Hände sind schmal, doch keineswegs durch Zartheit und elegante Haltung ausgezeichnet.

Wir haben in diesen beiden Bildnissen vortreffliche Typen des gediegenen flandrischen Bürgerthums vor uns. Kein Schmuck hebt die Gestalten. Gesicht und Hände bekunden, dass sie die Arbeit nicht gescheut, von Verweichlichung und vornehmen Nichtsthun sich fern gehalten haben. Sie wären auch vollendete Kunstwerke, wenn nicht eine gewisse Eckigkeit des Faltenwurfes, hier und dort plötzliche Uebergange vom Licht zum Schatten und der röthliche Gesammtton in den Schatten der Carnation störend wirkte. Jedenfalls hat die altniederländische Schule keine lebensvolleren Portraits geschaffen; überdiess sind sie so fein modellirt und so fleissig ausgeführt, dass sie auch die genaueste Untersuchung ertragen.

In einen ganz anderen Kreis versetzt uns die obere Hälfte des Aussenschreines, welche die Verkündigung schildert. Die Scene spielt in einer langgestreckten Halle, deren Boden mit quadratischen Fliesen belegt ist, an deren Decke Holzbalken sich entlang ziehen. Ein gekuppeltes Fenster in der Mitte gewährt einen Blick in das Freie, auf eine Strasse, die noch heute in Gent wiedererkannt wird.[1]

---

[1] Die Ansicht scheint nach der Natur aufgenommen zu sein. Im

Durch eine Wandöffnung dringt ein Lichtstrahl in das Gemach, dessen ganze Weite den Engel von der Jungfrau trennt. Der Engel ist auf das rechte Knie gesunken (Taf. e). Ein goldener Saum und eine goldene Spange bilden den einzigen Schmuck seines weissen Mantels, der bauschig auf dem Getäfel verläuft, über dem rechten Knie sich ballt und von der Linken des Engels in wirren, scharf gebrochenen Falten gleichzeitig mit dem Linienstengel festgehalten wird. Die Augen sind intensiv auf die Madonna gerichtet, der Mund leicht geöffnet — dass die Zähne sichtbar werden, verdient wohl als übertrieben Tadel; einen merkwürdigen Contrast bringen das blonde Haar und der dünne Strich der hellen Augenbrauen mit den dunklen Augensternen hervor, wozu noch der Gegensatz der weissen Fleischtöne im Lichte zu der kräftigen Farbe im Schatten tritt.

Die Jungfrau, am anderen Ende des Gemaches knieend, (Feld f) hält die schlanken, schmalen Hände über der Brust gekreuzt. Ihr weisser Mantel mit einem doppelten Goldsaum von ungleicher Breite geschmückt, lässt den Hals bloss und ist mit einer Perlenspange befestigt. Unter dem rechten Arme ist derselbe in steifen, regelmässigen Falten aufgenommen, über den linken fällt er herab und bedeckt weithin den Boden. Das Auge der Jungfrau ist mit dem Ausdruck halb des Staunens, halb der Furcht gegen den Himmel gerichtet, das Haar von der ziemlich hohen runden Stirn zurückgestrichen und durch ein Perlenband festgehalten, die Augenbrauen sind kaum gezeichnet, der Hals dünn, faltig, die Schultern überaus schmal. Die Lichter in der Carnation erscheinen weiss, die Schatten kälter und vielleicht mehr roth als an dem Kopfe des Engels. Links von der

---

Rechten sieht man den Thurm der Weberkirche und weiter hinten das jetzt zerstörte Thor, das den Namen Walpoorte führte. Links ist die „St. Martins straet“ und der „steen van Papeghem.“ Die Ansicht ist von einem Fenster des Hauses Nr. 26, Koey-straet angeblich genommen und demgemäss wurden auch die Medaillons der beiden Künstler an dem Hause angebracht.

Jungfrau unter dem Bogenfenster liegt auf einem Pulte ein Buch aufgeschlagen, nebenan in einer Nische steht ein eiserner Leuchter und ein Topf, darüber auf dem Simse eine irdene Vase und zwei Bücher, auf der nächsten Fensterbank eine Glaskaraffe. Das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, schwebt unmittelbar über dem Haupte der Jungfrau. Verglichen mit den anderen Tafeln lässt die Composition und Ausführung der Verkündigung kalt, desto wunderbarer erscheint die Luftperspective in dem sonst für die Handlung wenig passenden Raume behandelt. Dass sich in dem Halbkreise über dem Engel das Brustbild des Zacharias befindet, — in der braunen, kräftigen Färbung, die dichten Augenbrauen an die Weise des Christus und van der Weyden erinnernd — sowie über der Maria das ausdrucksvolle Bild des Micha, wurde bereits erwähnt. Nur durch van Mander erfahren wir von einem Untersatze oder einer Predella am Fusse des Schreines, welche die Seelen im Fegefeuer in Temperafarben schilderte,[1] aber bereits in sehr früher Zeit zerstört wurde.

Das zusammenfassende Urtheil über das Prachtwerk der vlämischen Schule muss von der Thatsache ausgehen, dass dasselbe zwei Künstlern das Dasein verdankt. Hubert hat es entworfen, gezeichnet, theilweise ausgeführt, Jan und seine Gehilfen haben dasselbe vollendet. Wo beginnt die Thätigkeit des Letzteren? ist die Tafel, welche die Bildnisse der Brüder enthält, von dem älteren oder dem jüngeren gemalt worden? Wir muthmassen aus äusseren Gründen, dass Hubert mit den oberen Tafeln des Inneren, mit Gottvater, der Jungfrau und dem Täufer den Anfang machte; blicken wir aber auf einzelne der unteren Tafeln, z. B. jene

---

[1] Van Mander und Vaernewyck sprechen von einer Hölle. Die Bemerkung Van Mander's, dass die Bewohner dieser Hölle vor dem Namen Jesu oder dem Lamme knien, lässt die Darstellung des Fegefeuers auch in Analogie mit anderen Werken des Mittelalters wahrscheinlicher erscheinen.

mit den Einsiedlern, so finden wir hier eine ebenso grosse Kunst entfaltet, wie oben, jedenfalls eine grössere, als in allen jenen Gemälden, welche in späteren Jahren nachweislich von Jan van Eyck allein herrühren. Unsere Weisheit erstreckt sich kaum weiter als die Kunde, die wir aus der Inschrift schöpfen, reicht: „Hubertus incepit, Joannes perfecit"; höchstens gelangen wir nach genauer Prüfung der Einzeltafeln zu dem Schlusse, dass die Tafel mit der Anbetung des Lammes, einzelne der Gruppen auf den inneren Flügeln und das meiste der Aussentafeln Jans Werk bilden. Doch soll damit nicht behauptet werden, dass Hubert an der Anlage und dem Beginn dieser Theile gar keinen Antheil hatte.

Wenn der Kritik noch ein ferneres Wort gegönnt ist, so würde sie zunächst ein Wort des Befremdens über die ungleichen Grössenverhältnisse der verschiedenen Gestalten äussern. Man kann sogar sagen, dass es dem geläuterten religiösen Gefühle widerstrebt, die Göttlichkeit oder höhere Natur Christi, Marias und Johannes durch eine grössere Körperlänge ausgedrückt zu sehen, jedenfalls wird unsere Empfindung für das Ebenmässige dadurch verletzt, dass die unteren Figuren um zwei Drittheile kleiner erscheinen, als die oberen. Giebt man aber einmal die Berechtigung des Realismus und des religiösen Standpunktes zu, welcher dem fünfzehnten Jahrhunderte eigenthümlich war, so setzt man sich rasch über die englischen Chorknaben, über den Putz und prunkvollen Anzug der göttlichen Personen hinweg und erfreut sich und bewundert die grossartige Regelmässigkeit, den feierlichen Ernst des Himmelskönigs, die anmuthige Heiterkeit Maria's, die rauhe Kraft des Täufers.

Nahe an Vollendung streift die Harmonie der Linien und Gruppen in dem Bilde der Anbetung des Lammes, so dass die Behauptung gewiss keinen Widerspruch erfährt, die gesetzmässige Gliederung und Vertheilung der Composition sei von keinem Zeitgenossen in den Niederlanden

so trefflich verstanden worden. Die Einzelgestalten erscheinen meistens gut proportionirt, richtig in den Bewegungen, und von unmittelbarer Lebendigkeit in ihrem Thun und Treiben. Auserlesene Typen sind freilich weder Adam noch Eva zu nennen, aber eingehendes Studium des Nackten, packende Naturwahrheit, genaue Kenntniss des Gliederbaues und der Musculatur kann ihnen Niemand absprechen. So feste und sichere Umrisse beweisen die enge Vertrautheit mit der Anatomie; sie werden höchstens dann übertrieben betont, wenn der Künstler sich verleiten lässt, das Modell allzu treu nachzuahmen. Der Ausdruck in den aus dem Leben gegriffenen Personen ist selten ganz frei von einem gewissen gemeinen Zuge. Nun lässt man sich z. B. am heiligen Christophorus ein alltägliches und gewöhnliches Gesicht gefallen, an einer Madonna oder an Engeln wird man es aber arg störend empfinden. In dem Wurf der Gewänder bemerkt man grosse Ungleichheiten. Bald fallen dieselben breit und lassen die unteren Gliedmassen erkennen, z. B. in den Figuren Gottvaters und der Einsiedler, bald endigen sie in brüchigen Falten, wie in den schweren Brocaten der Engel, bald ist die Draperie eckig, gehäuft und überladen wie in der Verkündigung.

Als Landschaftsmaler sind die van Eycks nicht allein tadellos, sondern geradezu über jedes Lob erhaben. Durch die Landschaft gewinnt bei ihnen erst die Composition die rechte Einheit, welche sie durch die Anordnung der Gruppen nicht vollständig erreichte. Die einfach grossen, harmonischen Linien, welche die mannigfachen Theile der Landschaft verbinden, der Duft der Fernsichten bringen vielleicht die Figuren in Nachtheil, an welchen man eine so überraschende Kunst nicht bemerkt. Die wunderbare Tiefe der Landschaft bildet jedenfalls einen Hauptreiz des Werkes. Einzelne Regeln der Linearperspective waren den Eycks nicht unbekannt, die allgemeinen Grundsätze der Wissenschaft aber, wie man deutlich an der Anbetung des Lammes

sieht, ihnen fremd. Sie ersetzten und verdeckten diesen Mangel durch den überaus verständigen, wundervollen Gebrauch der Luftperspective. Das Auge durch den feinsten Schmelz der Töne zu täuschen, so dass sich zwischen den Beschauer und die entfernteren Gegenstände eine Luftschichte schiebt, mit der Natur in ihren köstlichsten Reizen zu wetteifern, verstehen sie trotz den besten holländischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts. Sie umsäumen die Figuren mit Licht, so dass diese sich von einander und vom landschaftlichen Grunde abheben, sie werfen die Schatten mit einer vollendeten Kunst, welche unter den Zeitgenossen geradezu einzig dasteht und erst im folgenden Jahrhundert von den grössten Künstlern wieder erreicht wird. Die Tafel mit dem h. Christophorus mag als Beispiel ihrer Kunst dienen, die Farben bis zum fernsten Horizonte naturgetreu abzutönen. Jene der Eremiten zeigt, abgesehen von der guten Anordnung der Einzelfiguren, die Gruppen ebenso richtig in Bezug auf die dichtbelaubten überhängenden Bäume wie auf die weitere Landschaft entworfen. In der — im Verhältniss zu den Figuren zu niedrigen und schmalen — Stube der Verkündigung hilft die feine Abstufung der Farben und das geschickte Spiel mit dem durch das Fenster eindringenden Sonnenblicke den Fehler verdecken; die Empfindung des gedämpften Stubenlichtes aber geben die weisslichen Fleischtöne vortrefflich wieder.

Man sieht aus allem, die wahre Grösse der van Eycks beruht auf ihrer Farbenkunst. In Bezug auf das Colorit ist ihr Werk unbedingt vollendet. Einzelne Tafeln mögen wohl schöner sein als die andern, die Verschiedenheit der Färbung aber ist doch bei weitem geringer als der Abstand in der Zeichnung. Als Grundton wird vom Künstler Rothbraun angeschlagen; die Gesammthaltung zeigt eine tiefe Stimmung, erscheint aber zugleich klarleuchtend. Farben von vollem Körper werden angewendet, dieselben mit dem

Bindemittel reich versetzt und stark vertrieben. Von Pinselstrichen bemerkt man keine Spur, die Haut, das Gesicht glänzen wie Bronze. Die höchsten Lichter, sowie die Schatten der Carnation sind später aufgetragen, das Ganze breit behandelt und nur hier und dort das Detail auf Kosten der Gesammtwirkung zu umständlich ausgearbeitet. In noch dickeren Farben als das Fleisch sind die Gewänder angelegt, so dass die Schatten in den Falten sich von der Tafel abheben; doch ist jeder Ton mit entschiedener Sicherheit aufgetragen. Vollends die Geräthe scheinen wie im Relief modellirt.[1]

---

[1] Der Genter Altarschrein, aus zwölf Theilen bestehend, ist in neuerer Zeit zersplittert worden, indem nur die Mitteltafeln auf dem ursprünglichen Aufstellungsorte zurückblieben, die Flügel mit Ausnahme Adams und Evas nach dem Berliner Museum kamen.

In S. Bavon. Die Anbetung des Lammes. Holz. 4′ 4″ h — 7′ br.; der thronende Himmelskönig 6′7 3/4″ h — 2′ 6 1/2″ h.; die Madonna und Johannes der Täufer, 5′7 1/2″ h — 2′1/2″ br. Auf dem Uebersichtsblatte die Tafeln 1—3.

Berliner Museum. Nr. 514 und 515, die singenden und musicirenden Engel 5′ 1 1/2″ h — 2′ 2 1/2″ br. (Taf. 4 u. 5); Nr. 512 u. 513, die Einsiedler, die Pilger, die Fürsten und Ritter 4′ 7 3/4″ h. — 1′ 7 1/2″ br. (Taf. 9—12). Natürlich sind auch die Aussenseiten dieser Tafeln in Berlin vorhanden:

Joh. d. T., als Aussenbild der Fürsten, Jodocus Vydts, als Aussenbild der Ritter, Joh. d. Evangel. und Isabella als Aussenbilder der Einsiedler und Pilger; die Verkündigung ist auf der Aussenseite der Engelsbilder gemalt.

Brüsseler Museum Nr. 13. Holz. Adam und Eva. 6′ 7 3/4″ h. — 1′ 3 1/2 br.

Die älteste Erwähnung des Genter Altars finden wir in Dürer's Reisetagebuch 1520. „Darnach sahe ich des Johannes Taffel, das ist ein überköstlich hochverständig Gemähl und sonderlich die Eva, Maria und Gott der Vater sind fast gut“ (Reliquien S. 123. Thausing S. 116). Der erste grössere Theil des umfangreichen Werkes, welcher verloren ging, war die Predella oder Altarstaffel mit den armen Seelen im Fegefeuer. Da sie nur in Tempera gemalt war, so ist sie noch vor van Manders Zeiten verblichen. Jan Schoreel und Lancelot Blondel versuchten 1550 den Altarschrein in seinem alten Glanze herzustellen, es gelang ihnen so gut, dass „einzelne Theile, die vorher unter einer Schmutzkruste verborgen waren, wieder sichtbar wurden.“ Da beide Künstler einen ziemlichen Ruf besitzen, so dürfen wir annehmen, dass ihre Restauration keinen grossen Schaden anrichtete. Jedenfalls fiel sie zur Zufriedenheit der Kanoniker von S. Bavon aus, welche Jan Schoreel einen Silberbecher schenkten. (Vaernewyck p. 219.)

König Philipp II, welcher während des Religionskrieges so manches Gemälde nach Spanien wandern liess, begnügte sich mit einer guten Copie, welche Michel Coxie malte. Er erhielt dafür 4000 Ducaten, vielleicht eine grössere Summe, als das Original gekostet hatte. (Vaernewyck p. 219. Van Mander p. 219. edit. 1617, Bl. 1240. Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi. edit. 1581. p. 142. Mit Mühe wurden die Reformirten in Gent (ungefähr 1578) davon abgehalten, den Altarschrein

Von der technischen Prüfung zur historischen Würdigung wieder zurückgehend, müssen wir zunächst die merkwürdige Thatsache erwähnen, dass kein Theil des Altarschreines auf tastende, unsichere Versuche, um der neuen Malweise

---

der Königin von England zu verehren als Dank für den Schutz, welchen sie den Glaubensgenossen gewährte. Die Einsprache eines Nachkommens des Stifters, Josse Triest, rettete das Werk für die Stadt Gent. Eine Zeit lang wurde es auf dem Rathhause bewahrt, am 17. Spt. 1584 unter der Aufsicht von François Hoorebant nach St. Bavon zurückgebracht. (Ruelens Annotations p. LXXIV.) Im Jahre 1663 erlitt es eine neue Restauration durch Antoine van der Heuvel. Es wird nun weiter erzählt, Kaiser Joseph II. habe bei einem Besuche Gents (1781) über die nackten Gestalten Adams und Evas gespottet und so die Veranlassung zu ihrer Entfernung gegeben. Die Anecdote, erst von le Bast (Messager de sciences 1825) publicirt, besitzt keine Beglaubigung, erklärt nicht die Lostrennung aller Flügel von den Mitteltafeln. Und das war doch der Zustand des Altars 1794. Die letzteren wurden in diesem Jahre nach Paris gebracht, die Flügel blieben versteckt. Nach der Rückgabe der geraubten Bilder an die rechtmässigen Besitzer 1815 wurden die Mitteltafeln wieder in S. Bavon aufgestellt, merkwürdiger Weise die Flügel mit jenen nicht verbunden, vielmehr für 3000 Gulden an den Kunsthändler Nieuwenhuys verkauft, von diesem für 100000 Francs an den englischen Kunstliebhaber Solly, dessen Sammlung bekanntlich in den Besitz des Königs von Preussen überging. Die beiden Tafeln mit Adam und Eva blieben in Gent noch lange versteckt; wurden erst 1861 der belgischen Regierung für das Brüsseler Museum überliefert als Tausch gegen Coxie's Copie der Flügel.

Die Handzeichnungen zu Adam und Eva kefinden sich in der Louvresammlung. Adam ist ein kleines Facsimile des Bildes, Eva weicht etwas von dem letzteren ab, ihr Kopf ist mehr im Profil, ihr Körper noch mehr die treue Reproduction eines hässlichen Modells. Auf der Rückseite dieses Blattes ist ein Mann an einem Pulte schreibend dargestellt, überdies mehrere Frauenköpfe und Figuren nach der Natur gezeichnet. Die Entdeckungen dieser beiden Handzeichnungen ist ein Verdienst des Conservators der Louvresammlung, des Herrn Reiset.

Unter den Copien nach dem Genter Altar steht die von Michel Coxie obenan. Sie ist, obschon für Philipp gemalt, nicht nach Spanien gekommen, sondern in den Niederlanden (wo?) geblieben. Gegenwärtig ist diese Copie an drei Orte vertheilt. Das Berliner Museum (Nr. 524, 525) besitzt die Figur Christi und die Mitteltafel mit der Anbetung des Lammes, die Münchener Pinakothek (Nr. 55, 61) die Bilder Marias und Johannes, die Kirche S. Bavon in Gent endlich die Flügel. Eine viel schlechtere Copie der inneren Tafel, wahrscheinlich aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, befindet sich (Nr. 413) im Antwerpener Museum. Sie ist durch Schenkung 1865 dahin gekommen, war früher in England, noch früher im Stadthause von Gent. Von der prachtvollen Farbe des Originals ist hier keine Spur sichtbar. Auf den Namen Martin Schön, später Quentin Massys wurde in Madrid (Museo del Prado Nr. 427, Holz. 1. 22 h. 1. 34 br.) ein Bild getauft, welches unter drei in gothischem Stil verzierten Bogen die Halbfiguren Gottes, Marias und Johannes zeigt. Es ist eine freie Copie der betreffenden Theile in Gent und wird von Lücke (Zahn's Jahrbücher V. 224) auf Michel Coxie zurückgeführt.

Herr zu werden, hindeutet, dass vielmehr alle Tafeln die gleiche Behandlung zeigen, die Oelmalerei mit einer Freiheit und Sicherheit angewendet wird, welche für eine vollkommene Erfahrung spricht. Welche Laune des Schicksals, dass die erste Spur von der Thätigkeit zweier Maler, die beinahe ein halbes Jahrhundert gelebt haben, erst aus der Zeit stammt, in welcher ihre Kraft den höchsten Schwung genommen, dass die Kunde von der ganzen Erfindung, die wir den Eycks verdanken und welche zu den wichtigsten in der Kunstgeschichte gehört, sich auf die Kenntniss des Ziels und der Resultate einschränkt, alle Zwischenstufen vollständig vergessen sind! Bei der Dürftigkeit des Materials, das uns bis jetzt zu Gebote steht, fällt die Antwort auf beide Fragen unbefriedigend aus, die wir im Interesse der Sache aufzuwerfen gezwungen sind: Welcher der Brüder wagte den ersten Schritt, und machte die ersten Versuche, die alte Malweise durch eine neue zu ersetzen und wodurch unterscheidet sich im Wesen diese von jener? Wir haben übrigens nicht allein über die Dürftigkeit, sondern auch über die Ungleichheit der historischen Kunde zu klagen. Jan van Eyck, der später lebte, und eine ungleich glänzendere Stellung jetzt in unsern Augen einnimmt, ist von der Geschichte entschieden mit grösserer Gunst behandelt worden, als sein Bruder. Mochten ihn auch die Landsleute, kaum dass sich das Grab über ihm geschlossen hatte, vergessen, so haben doch die Angehörigen eines fremden Stammes die Erinnerung an ihn dankbar festgehalten und von Geschlecht auf Geschlecht verpflanzt. Der italienische Antiquar Cyriacus von Ancona, der 1457 starb, erwähnt bereits den Jan van Eyck als eine Zierde der Malerei.[1] Bartholomäus Fazius (1454), ein anderer Italiener, preist unter den berühmten Männern, deren Verdienste er schildert, auch Jan als den Fürsten der Maler;[2] Filarete in seinem

[1] Cyriacus bei Colucci Antichitá Picene tom. XV. p. 143. Siehe Anhang.

[2] Facius de viris illustribus. p. 46. S. Anhang.

Kunsttractate (1460—1464) versichert seine Meisterschaft in der Oelmalerei,[1] und auch die Reimchronik des Giovanni Santi führt in dem Verzeichniss hervorragender Künstler den „gran Joannes“ von Brügge an.[2] Von Hubert weiss Niemand etwas zu erzählen; erst im folgenden Jahrhunderte taucht sein Name auf.

Als Vasari das Leben der Künstler zum ersten Male 1550 herausgab, folgte er der gangbaren Meinung, welche in Jan van Eyck den alleinigen Erfinder der Oelmalerei erblickte. So erzählte er in der Einleitung, so wiederholte er in dem Leben des Antonello aus Messina. Ehe er aber die zweite Ausgabe (1568) drucken liess, hatte ein Landsmann von ihm, Guic iardini, die Niederlande besucht und von dem Dasein Hubert's Kunde vernommen. Im Jahre 1567 erschien Guicciardini's Beschreibung Belgiens. Mit begreiflichem Stolze weist er darauf hin, dass sein Landsmann Vasari es war, der Jan's Ruhm vorzugsweise verbreitete. Er fügt dann zu dem, was Vasari erzählt, einige neue ihm vom Hörensagen bekannte Thatsachen hinzu er hebt die Anbetung des Lammes hervor, nennt Bilder von ihm in Brügge und Ypern und schliesst mit der schwanken Angabe, dem Jan wäre sein Bruder Hubert geichgekommen, der gleichzeitig gelebt und beinahe an allen Werken Jan's geholfen hätte.[3]

Auf diese Art empfing Hubert's Persönlichkeit zuerst

---

[1] Der Kunsttractat Filarete's, des bekannten Florentiner Bildhauers († c. 1465), liegt noch ungedruckt in der Maglia bechiana in Florenz. Im XXIV. Buche: dei colori heisst es Bl. 182: „Anche a olio si possono mettere tutti questi colori. Ma questa è altra pratica et altro modo, il quale è bello a chi lo sa fare. Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello Maestro GIOVANNI DA BRUGGIA et Maestro RUGGIERI,; quali hanno adoperato optimamente questi colori a olio.“ Vgl. Vasari (Vita d'Antonello da Messina). IV. 99.

[2] Die Reimchronik ist im Auszuge mitgetheilt von Passavant im Leben Raphaels. I 471. Die betreffenden Verse lauten:

„A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Joannes, el discepol R uggero.“

[3] Guicciardini. p. 142. „A pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva et dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello.“

eine greifbare Gestalt. Wurde er auch nicht nach Gebühr anerkannt, so doch wenigstens in den Künstlerkreis aufgenommen. Vasari, durch Lampsonius auf die von Guicciardini gesammelten Nachrichten aufmerksam gemacht, konnte gerade noch in der zweiten Ausgabe seiner „Vita" Hubert's Namen anführen;[1] er that es mit der verlegenen Miene eines Mannes, der sich des begangenen Irrthums wohl bewusst ist, und ihn auch verbessern will, sich aber scheut, das Unrecht einzugestehen. Auf Vasari folgt als Quelle (ungefähr 1569) Opmeer,[2] welcher die weitere Notiz bringt, dass Jan und Hubert zusammen die Mischung der Farben mit Leinöl ausgedacht hatten und sodann am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts Lampsonius. In den Versen, welche am Fusse der von Hieronymus Cock gestochenen Bildnisse der Brüder van Eyck stehen, wird Jan als Schüler Hubert's geschildert und die Oelmalerei als ihre gemeinsame Erfindung gepriesen.[3] Von Karel van Mander, dem ältesten ausführlichen Biographen der niederländischen Künstler, hätte man eigentlich die genauesten Nachrichten erwarten sollen. Leider hat seine Abhängigkeit von Vasari und der Umstand, dass die Inschrift auf dem Genter Altarschreine, welche das Urtheil noch am sichersten leitet, zu seiner Zeit übermalt oder vergessen war, ihn zu schwankenden Meinungen verleitet, deren Einfluss noch heutzutage nicht völlig überwunden ist.

Nicht minder wichtig, aber auch nicht minder schwierig

---

[1] Vasari XIII. p. 148.

[2] Opmeer Opus chronographicum u. s. p. 405.

[3] „Quasmodo communes cum fratre, Huberto, merenti
Attribuit laudes nostra Thalia tibi,
Si non sufficient: addatur et illa tua quod
Discipulus frater te superavit ope."

So spricht sich Lampsonius über Hubert aus. Die Verse über Jan lauten also:

„Ille ego, qui lætos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores,
Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugæ. Mox nostra per omnem
Diffundi late probitas non abnuit orbem."

(Pictorum aliquot celeb. 8°. Antv. CIↃ.IↃ.C. pp. 97. 98.

ist die Erörterung der Frage, in welcher Hinsicht sich die neue Weise der Oelmalerei von der altüblichen unterscheide. Von den zahlreichen Hypothesen — denn nur solche können bei dem mangelhaften Thatbestande geäussert werden — heben wir jene allein hervor, welche einen englischen Künstler und Kunstgelehrten Sir Charles Eastlake und einen italienischen Forscher Conte Giovanni Secco Suardi zu Urhebern haben und gleichsam zwei selbständige Seiten der Auffassung vertreten.[1] Beide gehen von der Voraussetzung aus, dass die im Mittelalter zum Anfeuchten der Farbstoffe gebrauchten Oele gekochte Oele von bestimmtem Farbentone und starker Zähigkeit waren. Beiden gilt als zu beweisende Thesis die Erzählung Vasaris, dass es diese klebrigen Oele waren, für welche ein Ersatz gefunden werden sollte. Wir werden sehen, dass Eastlake's auf Erfahrung gegründete Erklärungen den Vorzug verdienen vor den Behauptungen Suardis, die sich ganz vernünftig anhören, aber das Unglück haben, der Praxis der Brüder van Eyck zu widerstreiten. Vasari verweilt mit einiger Umständlichkeit bei dem Unfalle, von welchem Jan van Eyck angeblich betroffen wurde, als er eine in Tempera gemalte und dann gefirnisste Tafel der Sonne zum Trocknen aussetzte. Wie die Tafel riss und der Meister die Temperatecknik und den Firniss verwünschte, tritt lebendig vor unsere Augen. Vasari schildert dann weiter, wie Jan van Eyck über dem Suchen nach einem Firnisse, der nicht der Sonnenhitze zum Trocknen bedarf, die trocknenden Eigenschaften des Lein- und Nussöls entdeckte und aus diesen und anderen Substanzen den gewünschten Firniss zusammensetzte. Farbstoffe mit diesen Oelen angemacht, so schliesst Vasari, gaben nicht allein haltbare Mischungen, sondern auch Farben, die leicht trockneten, dem Wasser wider-

---

[1] Sulla scoperta ed Introduzione in Italia dell' odierno sistema di dipingere ad olio. Memoria del conte Giovanni Secco Suardi. Milano 1858.

standen und auch ohne Deckfirniss Glanz zeigten. Suardi meint nun ganz einfach, indem er sich an Vasari's Bericht unmittelbar hält und nur das über den Firniss Gesagte übersieht, van Eyck habe die zähen gekochten Oele durch die flüssigeren aus Lein und Nüssen ohne Kochen gepressten Oele ersetzt. Gegen diese Muthmassung lässt sich gar Manches einwenden; zumeist spricht gegen sie, dass sich dann die merkwürdigen Hebungen der Oberfläche auf dem Genter Altarschreine nicht erklären lassen, welche offenbar der Anwendung eines Firnisses und seiner Mischung mit den Farbstoffen den Ursprung verdanken. Wir geben daher der Theorie Eastlake's den Vorzug, welcher in Vasari's Schlusssatze die Versuche und Entdeckungen vieler Jahre zusammengedrängt erblickt und behauptet, dass es sich dabei um die Entdeckung eines zusammengesetzten Mischungsmittels handelte und nicht bloss um ungekochtes Lein- und Nussöl. Es ist nicht anzunehmen, dass den Brüdern van Eyck die trocknende Eigenschaft dieser Oele unbekannt war, oder dass Vasari nur in diesem Sinne sich ausspricht. Dieser will vielmehr sagen: Nach vielen wiederholten Versuchen fanden sie kein besseres Siccativ als Lein- oder Nussöl; sie hielten es aber für wünschenswerth, die natürliche Trockenkraft desselben noch zu steigern. Welche Substanzen sie demselben zu diesem Zwecke beimischten, lässt sich nicht sicherstellen. Jedenfalls besassen dieselben eine harzige Natur, und was die Italiener als glorreiche Entdeckung priesen, war ohne Zweifel die Mischung des so gewonnen Malmittels mit den Farbstoffen.[1]

---

[1] Vasari's Erzählung, die man bei der Erörterung der Sachlage stets unmittelbar vor den Augen haben muss und welche die einzige sachgemässe Quelle bildet, lautet folgendermassen: (Nachdem Jan den erwähnten Unfall erlitten) „beschloss er so zu Werke zu gehen, dass ihn bei seinen Arbeiten nie wieder ein ähnliches Missgeschick treffen könne. Er versuchte vielerlei Dinge, einzeln und mit andern gemischt und erkannte endlich, dass Lein- und Nussöl von allen, die er probirte, am leichtesten trocknen. Diese kochte er mit anderen Mischungen und fand

Daran schloss sich ein anderer Fortschritt. Da durch das neue Malmittel die Farbentöne gekräftigt wurden, so bedurfte es nicht mehr eines besonderen gefärbten Firnisses. War die anfängliche Aufgabe der van Eyck die Herstellung eines besser trocknenden farbigen Firnisses gewesen, so bildete ihr letztes Ziel die Erfindung eines flüssigen, gereinigten, farblosen Bindemittels. Der Nutzen, den der alte harzige Deckfirniss besass, die Hebung der Töne wurde auch ohne denselben erreicht; ihn mit den einzelnen Farben zu mischen, verhinderte seine Zähigkeit, so blieb nichts anderes übrig, als ihn flüssig zu machen. Allmälig änderte sich auf diese Art das ganze Verfahren der Malerei. Von Temperabildern, in welchen nur einzelne Theile mit Oel gemalt waren, ging man zu Oelbildern über, in welchen nur noch an einzelnen Stellen die alte Temperatechnik angewendet wurde, und kam so endlich zu ausschliesslich in Oel gemalten Tafeln.

Bei diesen Erörterungen konnte der eine Bruder vom anderen nicht getrennt, der Antheil, welchen Hubert an der technischen Revolution nahm, nicht abgesondert behandelt werden. Wir kehren nun wieder zu ihm zurück, müssen uns aber leider begnügen, die hohe Achtung, in welcher er bei seinen unmittelbaren Zeitgenossen stand, im Allgemeinen festzustellen. Als er am 18. September 1426 starb, noch ehe er den Genter Altar vollendet hatte, wurde sein Leichnam in der Krypta der Capelle des Vydts beigesetzt, zuvor aber, und diese Legende kann als ein weiterer Beweis seines Ansehens dienen, der rechte Arm vom Körper abgetrennt und in einem Kasten über

---

so den Firniss, welchen er und alle Maler der Welt so lange gewünscht hatten. Er stellte noch andere Versuche an und sah, dass wenn er die Farben mit dieser Art von Oelen anrieb, eine sehr haltbare Mischung entstand, die getrocknet nicht nur vom Wasser keinen Schaden mehr litt, sondern auch den Farben solches Feuer verlieh, dass sie für sich, ohne Firniss, schon Glanz hatten; am aller wunderbarsten aber erschien ihm, dass alles sich viel leichter verbinden liess, als bei der Tempera."

dem Portale der Kirche S. Bavon aufbewahrt. Auch die Grabschrift Hubert's, sonst durch den frommen Ton ausgezeichneter als durch poetischen Sinn, gibt ihm hohe Ehren.[1]

Aber alle Huldigungen der nächsten Zeitgenossen konnten Hubert's Werke nicht von dem Loose vollkommener Vergessenheit retten. Der Genter Altarschrein, wie er die erste künstlerische Schöpfung bildet, mit welcher sein Name verknüpft ist, kann allein auch auf Originalität unbestrittenen Anspruch erheben. Es gibt zwar in den Galerien Europa's mehrere Gemälde, die auf Hubert zurückgeführt werden; auch in Italien. Und dieses darf am wenigsten Wunder nehmen, da wir wissen, dass im 15. Jahrhundert ein reger Bilderhandel zwischen Flandern und Italien bestand, und Vasari selbst bekennt, die vlämischen Kaufleute hätten die besten Werke ihrer Landsleute nach dem Süden verfrachtet, wo nicht nur die Meisterwerke, sondern auch die Leistungen zweiten und dritten Ranges eifrige Bewunderer und willige Käufer fanden.

Flandrische Bilder in Italien.

Unter den nach Italien eingeführten flandrischen Werken, möchte als hervorragend in malerischer wie in technischer Beziehung zuerst der heilige Hieronymus zu nennen sein, welcher aus der Kirche S. Lorenzo in Neapel nach dem

Neapel h. Hieronymus.

---

[1] Spiegelt u an my, die op my treden,
Ick was als gy, nu ben beneden
Begraven doot, als is an schijne,
My ne halp raedt, Const, noch medicijne
Const, eer, wijsheyt, macht, rijckheyt groot
Is onghespaert, als comt die Doot.
Hubrecht van Eyck was ick ghenant,
Nu spijse der wormen voormaels bekannt.
In Schilderije seer hooghe gheeert:
Corts na was yet, in niete verkeert.
In't jaer des Heeren, des zijt ghewes,
Duysent, vier hondert, twintich en ses.
In de maendt September achthien daghen viel
Dat ick mit pijnen Godt gaf mijn siel.
Bidt Godt voor my die Const minnen,
Dat ick zijn aensicht moet ghewinnen,
En vliedt zonde, keert u ten besten;
Want ghy my volghen moet ten lesten. —

V. Mander, p. 202. *Vaernewyck*, p. 119, C. XLVII. Vgl. Sanderus A. de Brug. Erud. Clar. lib. I. p. 39: Decessit Gandavi et sepultus in latere sinistro partis ecc. S. Joh. Bapt.

Nationalmuseum übertragen wurde, bei aller Schönheit aber dennoch nicht das unzweifelhafte Gepräge der Hand Hubert's an sich trägt.

Das Haupt vom Nimbus umflossen, in einen braunen Kapuzenmantel gehüllt, sitzt der langbärtige Heilige in einem Armstuhl; mit der Linken hält er die Tatze des Löwen fest, während die Rechte, mit einem Messer bewaffnet, die Wunde sondirt. Der Löwe imponirend in seiner Ruhe hat sich auf die Hinterpfoten stramm erhoben und blickt geduldig auf den Heiligen. Links auf einem Tische liegt der rothe Cardinalshut, dahinter ist ein Pult und ein Wandschrank mit Büchern, Flaschen und einem Stundenglase angebracht. Zwei Borde des Hintergrundes sind gleichfalls mit Büchern gefüllt, in der Ecke am Boden bemerken wir ein naschendes Mäuschen. Man kann an dem Gemälde kaum etwas anderes aussetzen, als die im Verhältniss zu den Figuren allzu klein genommenen Maasse des Gemaches. Der ernst-würdige Ausdruck des Hieronymus, der Wurf des Mantels erregen unsere Bewunderung; alles ist mit bewusster Sicherheit gezeichnet und modellirt, dabei so fein ausgeführt, dass man die Haare im Barte des Heiligen oder in der Mähne des Löwen, die Nägel in der Diele, die einzelnen Adern der Bretter zählen kann. Die Carnation warm bräunlich gehalten, geht im Schatten in eine dunkle und dumpfe Olivenfarbe über, und zeigt auf der ganzen Fläche eine Fülle fein abgestufter Töne.[1]

---

[1] Neapel, Nationalmuseum. Neap. Schule. Nr. 6. Holz. 4′ 10 1/2″ h — 4′ 0 1/2″ br. Das Datum 1436, das man auf dem Bilde lesen wollte, ist nicht vorhanden. Vgl. Criscuolo u. a. citirt bei *Catalani, Discorso su' monumenti patrii, Napoli 1842.* p. 10 und 13. Waagen *(Kunstbl. 1847. S. 162 ff.* und *Handbuch S. 74)* beharrt dabei, das Werk dem Hubert zuzuschreiben. Früher *(Passavant, Kunstbl. 1843)* galt als Maler desselben der dubiose Colantonio del Fiore, den uns nur eine Quelle des 16. Jahrh. *(Summonzio)* nennt und der wahrscheinlich aus einer Verdoppelung des Antonello da Messina entstanden ist. In der letzten Ausgabe Vasari's (Lemonnier) wird Jan van Eyck als der Schöpfer des h. Hieronymus behauptet und das Bild für identisch mit jenem gehalten, welches (nach Vasari I. 163) Lorenzo de' Medici besass.

Ein anderes unversehrtes altflandrisches Werk, ursprünglich mit dem h. Hieronymus einen Altar bildend, bewahrt die Kirche S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Es stellt den h. Franciscus als Ordensstifter vor und ist in der gleichnamigen Capelle ausgestellt. Der Heilige steht zwischen zwei knieenden Ordensbrüdern, Engel halten ein Spruchband über seinem Haupte. Mit Hubert van Eyck hat das Gemälde nichts gemein, es scheint vielmehr aus der Schule des Roger van der Weyden zu stammen, und zeigt eine peinlich genaue Zeichnung des Details, eine Ungleichheit in den Köpfen, einen trübröthlichen Farbenton und eine steife Haltung.[1] Schwächer aber in demselben Style ist die Grablegung in S. Domenico Maggiore, jünger das in seiner Art ganz vortreffliche Bild des segnenden h. Vincenz mit zehn Scenen aus seiner Legende in San Pietro Martyre. Man möchte auf einen italienisirten Niederländer oder einen germanisirten Italiener aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts rathen, ja aus dem bräunlichen oder saftigen und fein abgestuften Tone, aus der guten Anordnung der Gruppe und dem Faltenwurfe beinahe auf dieselbe Hand schliessen, welche den h. Hieronymus gemalt hatte, nur war sie unterdessen älter geworden und in den Localgewohnheiten Neapels gleichsam heimischer.[2] Gleichfalls niederländischen Ursprungs, aber wenig anziehend ist sodann ein Altar in der Unterkirche von Severino in Neapel.

Neapel h. Franciscus.

Neapel Grablegung und h. Vincenz.

Neapel h. Severin.

[1] Neapel, S. Lorenzo. Maasse nicht angegeben. Das Bild, ursprünglich in einem gemeinsamen Rahmen mit dem h. Hieronymus, blieb in der Kirche zurück, während der h. Hieronymus nach dem Museum kam. Vgl. *Catalani p. 11.*

[2] Neapel, S. Pietro Martyre, dritte Capelle zur Rechten des Einganges. Der h. Vincenz mit einem Buche in der Hand steht aufrecht in einer Nische und ertheilt den Segen. In dem Rahmen sind an den Seiten und unten eilf kleine Tafeln eingelassen, von welchen die obersten (der Engel der Verkündigung und Maria, moderne (17. Jahrh.) Zuthaten sind. Der Inhalt der übrigen ist: Der h. Vincenz im Gebete vor dem Marienbilde; der h. Vincenz weckt ein enthauptetes Kind zum Leben; er empfängt den Segen Christi; das Gelübde der Seefahrer in einem Sturme; der h. Vincenz heilt eine vom Teufel besessene Frau; Tod des h. Vincenz. Die Farben sind vom Alter gebraunt, die Composition lebendig, gut angeordnet.

Auf dem Hauptfelde ist der Bischof Severin auf dem Throne, von Johannes dem Täufer und dem Evangelisten und den hh. Socius und Savinus umgeben, dargestellt. Das obere Feld zeigt die Madonna, wie sie aus einem Körbchen dem Christkinde Kirschen reicht, an den Seiten sind die Brustbilder der hh. Petrus, Paulus, Hieronymus und Gregorius gemalt. Auch hier lässt sich der Urheber nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Köpfe sind ungleich, die hh. Hieronymus und Severin gelungener in dem Ausdrucke ernster Würde als die anderen Heiligen. Den Evangelisten Johannes könnte ein rheinischer Schüler des Roger van der Weyden gezeichnet haben, die Draperie ist ausschliesslich vlämisch. Trübe Farben, scharfe Umrisse, die vortretenden Schattenflächen bilden die eigenthümlichen Merkmale der Behandlung.[1]

Auf Eycksche Spuren führen alle diese Werke nicht zurück. Dagegen fehlt von einer authentischen Schöpfung Hubert's wieder, über welche uns eine urkundliche Notiz unterrichtet, jeglicher Nachweis ihres Verbleibens. Der Geheimschreiber des Generalgouverneurs der Niederlande, des Erzherzogs Ernst, sein varlet de chambre Blaise Hütter erwähnt in seinem Inventar der von dem Prinzen nach seinem Tode 1595 hinterlassenen Schätze auch eine Madonna mit dem Christkinde, einem Engel und dem h. Bernard von Rupert van Eyck. Dass unter dem Rupert Hubert gemeint sei, unterliegt keinem Zweifel, das Gemälde selbst ist spurlos verschwunden.[2] Von Werken, welche dem Hubert van

---

[1] Neapel, Krypta der Kirche S. Severin. Holz. Die Figuren beinahe lebengross, die Technik halb Tempera, halb Oel. Das Bild hat durch lange Vernachlässigung und spätere Uebermalung stark gelitten. Es ist für die grosse Unsicherheit, die in diesem Capitel der neueren Kunstgeschichte herrscht, bezeichnend, dass der h. Hieronymus dem Hubert, Jan van Eyck und Colantonio, der h. Franciscus dem Colantonio und Zingaro, der h. Severin und Vincenz dem Zingaro zugeschrieben werden konnten. Die Verwirrung wäre geringer, hätte man nicht der Tendenz Einfluss gegönnt, eine selbständige Neapolitanische Schule auf Kosten der fremden Künstler zu schaffen.

[2] Coremans bei De Laborde. I. Introd. p. CXIII.

Eyck, doch ohne ausreichende Berechtigung zugeschrieben werden, nennen wir noch folgende:

Antwerpen Madonna.

In der Antwerpener Galerie ein Diptychon mit der säugenden Maria und den beiden Stiftern (Mann und Frau) im Halbbilde, eine ganz untergeordnete Leistung.[1]

Wien h. Catharina.

Die h. Catharina im Belvedere in Wien,[2] von einem Nachahmer der Eycks, miniaturartig gemalt, mit dem Schwerte in der Hand, das zerbrochene Rad und eine Krone zu ihren Füssen, zeigt graue Fleischtöne und plumpe Modellirung. Der Hintergrund bildet eine Landschaft.

Wien Anbetung der Könige.

Ein ungleich grösseres Kunstinteresse weckt ein kleines Triptychon in der Lichtensteingalerie in Wien mit der Anbetung der Könige.[3] Die Madonna im blauen Mantel hält auf dem Mittelbilde das Christkind auf dem Knie, welches von einem Könige verehrt wird. Diesem zur Seite kniet Joseph im rothen Mantel, zwei Hirten blicken durch das Fenster, Ochs und Eselein stehen rechts im Hintergrunde. Auf dem linken Flügel sind die zwei anderen Könige, auf dem rechten der h. Stephan mit dem Donator, einem Domherrn, gemalt. So vollendet und fein ausgeführt die Arbeit auch sein mag, so wehren doch die kalten, grauen Schatten den Gedanken an Hubert oder Jan van Eyck ab; das Altärchen entstammt dem Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts, ebenso wie das Portrait im Museum zu Dijon, welches den Kanzler Rollin darstellen soll und auf Hubert zurückgeführt wird.[4] Vollends fremd sowohl dem Hubert wie dem Jan van Eyck ist der Christuskopf, welcher aus der Galerie

Dijon Portrait.

---

[1] Antwerpener Museum. Nr. 517. Holz. 0,29 h. — 0,19 br. Aus der Sammlung Ertborn, jetzt als „Unbekannt" catalogisirt.

[2] Wien, Belvedere. Zweites Stockw. II. Zimmer. Nr. 22. Holz. 7" h. — 4½" br. Es ist das Gegenstück zu einer Madonna unter dem Throne ebendort Nr. 18 und von derselben Hand gemalt. Waagen (Kunstdenkmäler Wiens I. S. 183) rieth auf Roger van der Weyden.

[3] Wien, Lichtensteingalerie. Zweites Stockwerk. Passavant (Kunstbl. 1841. p. 304) rieth auf Jan van Eyck, Waagen (Kunstdenkmäler Wiens I. 281) auf Hugo van der Goes. Der Zustand des Bildes lässt viel zu wünschen übrig.

[4] Dijon. Nr. 284. Holz. 0.81 h. — 0.62 br.

Kensington Christuskopf.

Oettingen-Wallerstein in das Kensington Museum gelangte.[1] Die abstossende Haltung, der Mangel an Charakter und Ausdruck, die schwache Zeichnung und Farbe strafen die Bezeichnung: Hubert van Eyck Lügen. Das Bild gehört in die Kategorie der zahlreichen, trockenen Nachahmungen, die wir von dem Eccehomo Jan van Eycks in Berlin[2] besitzen.

---

[1] Kensington Museum (im Kataloge der Sammlung Wallerstein Nr. 52). Holz. 1′ h. — 7¾″ br. (engl. Maass). Waagen schreibt das Bild wie die Mater dolorosa, die einen offenbaren Pendant bildet, dem jungen Roger van der Weyden zu. (Handbuch S. 129.)

[2] Berliner Museum Nr. 528.

DRITTES CAPITEL.

Jan van Eyck.

Unzertrennlich mit Jan van Eyck erscheint Philipp der Gute, Herzog von Burgund und Graf von Flandern, als sein Dienstherr und vornehmster Gönner verknüpft. Philipp der Gute war keine ideale, hohe Gestalt. Die Ermordung seines Vaters durch den Bruder seiner Gemahlin Michelle warf einen Schatten auf sein Leben, weckte wilde Leidenschaften und verwickelte ihn tief in die französischen Kämpfe. Auch der stetige Wechsel des Aufenthaltes, hervorgerufen durch die zerstreute Lage der Provinzen seiner Herrschaft, blieb nicht ohne Einfluss auf seinen Charakter und seine Sitten. Das lockere Leben, das Behagen an sinnlichen Genüssen wurden dadurch nicht wenig gefördert.[1] Beinahe ohne Unterbrechung im Sattel, immerwährend von Stadt zu Stadt wandernd war Philipp zumeist auf die Gesellschaft seines Gefolges und seiner zahlreichen Maitressen angewiesen. Ein Freund von Trinkgelagen war er in der Wahl seiner Gesellschaften, vorausgesetzt dass sie lustig waren, nicht spröde. Der Vorwurf wurde ihm schon von Zeitgenossen nicht erspart, dass er den Umgang mit Dienern jenem mit Herren

---

[1] *Esloge de Chastelain bei Buchon Collect. de documents etc. vol. 41. p. 28:* „Avait en lui aussi le vice de la chair; estait durement lubrique et fraisle en cet endroit.“

vorziehe und diese dadurch beleidige.[1] Den schmeichelhaften Beinamen des Guten verschaffte ihm seine derbe Ungebundenheit gegenüber Untergegebenen, womit eine gewisse Grobheit gegen Vornehme verbunden war. Kirchlichen Uebungen war er wohl zugethan,[2] aber keine religiöse oder moralische Empfindung hielt ihn von argen Missethaten, die das Licht scheuen, und von grausamen Handlungen zurück. Die Zerstörung von Dinant, die Niedermetzelung der Einwohner ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht sind Handlungen, welche den Herzog des Blutdurstes anklagen. Nicht abgeneigt unter Umständen die Wahrheit dem Vortheile zu opfern, war er doch durch seine Erziehung zu ritterlich gesinnt, um gegen die Gesetze der Ehre ganz blind zu sein. „Ich mag Frauen das Wort gebrochen haben, bekannte er dem Erzbischof von Narbonne sowie dem Kanzler Ludwig XI, Morvilliers, aber Männern niemals.“[3] In eigenthümlicher Weise erscheinen bei ihm Ehrgeiz und Vorsicht gemischt. Dem Wunsche, sein Herzogthum zu einem Königreiche zu erheben, wie es wohl in seiner Macht stand, entsagte er, rechnete sich aber diese Entsagung hoch an. Mit seinem Grossvater Philipp dem Kühnen theilte er die Vorliebe für glänzenden Prunk und sammelte eifrig, was die Kunst der an seinem Hofe verkehrenden Bildhauer, Goldschmiede, Maler, Teppichwirker und Illuminatoren schuf.

So kam es denn auch, dass als er von Jan van Eycks Rücktritt aus den Diensten Johanns von Bayern hörte, er

---

[1] Ebend. p. 29. „Avait de condition encore qu'en chambre se tenoit clou souvent avec valets et s'en indignaient nobles hommes.“ Auch Karel van Mander p. 201 betont die geheime Vertraulichkeit des „varlet de chambre“ Jan van Eyck mit seinem Herrn und zieht als Parallele die Freundschaft zwischen Alexander dem Grossen und Apelles heran.

[2] *Ol. de la Marche bei Petitot IX. p. 392.* Seine Andachtsübungen währten so lange, dass sich sein Gefolge darüber aufhielt. „Ces gensd'armes disoient et murmuroient. que longuement faisoit le duc.“

[3] *Petitot.* Notice sur Olivier de Marche. vol. IX. p. 13.

den Künstler in sein Gefolge aufnahm. Seine Bestallung empfing Jan van Eyck am 19. Mai 1425. Sie war, wie zahlreiche Rechnungen zeigen, in Brügge ausgestellt und berechtigte den Maler zu einem Jahresgehalt von 100 Livres; ein Diener und zwei Pferde waren ihm ausserdem ausgesetzt, wahrscheinlich auch eine Miethsentschädigung.[1] Dass Jan van Eyck seinen gewöhnlichen Aufenthalt in Brügge genommen habe, wird, seitdem es Guicciardini zuerst ausgesprochen, ohne Widerrede geglaubt. Für die ersten Jahre im Dienste des Herzogs trifft diese Behauptung aber nicht zu.[2] Aus Rechnungen des herzoglichen Hofhaltes wissen wir, dass Jan van Eyck vom August 1425 bis Mitsommer 1428 in Lille lebte. Er war mit seiner ganzen Habe dahin übergesiedelt und hatte die Wohnung im Hause des Michael Ravary, Aufsehers über die herzoglichen Bauten, genommen.[3] Ueberhaupt legte die Verpflichtung, dem Herzog auf seinen Wanderungen zu folgen, der sesshaften Lebensweise des Künstlers arge Hindernisse in den Weg. Wie rastlos aber diese Wanderungen waren, beinahe un-

---

[1] *De Laborde, Les ducs de Bourgogne, Preuves, I. XL.*

[2] Auch in Gent hatte Jan damals nicht seinen ständigen Aufenthalt. Dieses geht aus dem Umstande hervor, dass nach dem Tode Hubert's die Erben, und das waren doch seine Brüder Jan und Lambert, die Taxe zahlen mussten, welche von den fremden Erbberechtigten erhoben wurde. Die Eintragung lautet: „1426 Van den hoire van Lubrecht van Eyke VI. s. g.“ Doppeltes wird dadurch bewiesen: Das Todesjahr Hubert's, und die Nichtzugehörigkeit der Familie Eyck zu Gent. *Carton p. 209.*

[3] (November) „A Miquiel Ravary pour le louage d'une maison en laquelle Johannes de Eck, varlet de chambre et paintre de MdS. a par l'ordonnance et commandement de icellui S. demouré par deux années, finissans au jour Saint Jehan Baptiste darrenier passé, comme appert par quittance dudit Michiel, et certification de MdS. de Croy, sur ce XLVI fr. IIII s. Compte de Guy Guilbaut, 1er Janv. 1427, jusqu'au 31. Dec. 1428.“ — *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne I. p. 255.* Dieser Michel Ravary scheint ein Agent des Herzogs gewesen zu sein, der sowohl Einkäufe für ihn besorgte (er bestellte 1424 einen golddurchwirkten Seidengürtel) als auch über die Bauten Aufsicht führte. Als Bauaufseher in Lille bezeichnet ihn Weale, von dem die jüngste Notiz über Ravary stammt. *(Academy. 11. Juli 1874.)* Da zur selben Zeit in Lille des Herzogs Capelle restaurirt wurde, so ist es wohl möglich, dass Jan's Berufung dem Bilderschmucke derselben galt.

aufhörlich der Ortswechsel, mag ein Beispiel aus dem J. 1426, welches uns ein Chronist überliefert hat, anschaulich machen. „Im Jahre 1426 hielt der Herzog grossen Rath in Flandern mit Bezug auf den Krieg (gegen Jacobæa von Bayern), machte sich von da auf die Pilgerfahrt nach Boulogne, kehrte nach Artois zurück, wo er starke Kriegssteuern eintrieb und sodann nach Flandern, wo er mit den aus Burgund berufenen Kriegshauptleuten zusammentraf; schliesslich brach er mit wenigen Reitern nach Holland auf und strengte schweren Krieg an gegen die Leute, die es mit der Herzogin (Jacobæa) hielten.“ [1] Gerade in dieser Zeit, im Monate Juli unternahm Jan van Eyck im Auftrage des Herzogs eine „Pilgerfahrt“, eine geheime Reise, über deren Ziel und Zweck nichts laut werden sollte und wofür die Auslagen ihm in Leyden erstattet wurden. [2]

Eine zweite Reise, ähnlich geheimnissvoll und noch kostspieliger, vollführte er im Herbste desselben Jahres und empfing die Zahlung im October. [3] Der Schleier, der über

---

[1] *Buchon, Collection des chroniques françaises VIII. p. 278.* Memoires de J. Lefevre Seigneur de St. Remy.

[2] A Johannes de Eick, varlet de chambre et paintre de mondit seigneur, la somme de quatre vins unze livres, cinq solz, du prix de XL gros, monnoye de Flandres, la livre, laquelle du commandement et ordonnance de MdS. leur a été paiée, baillée et delivrée comptant, tant pour faire certain pélérinage que déclaration il n'en veult estre faicte, comme sur ce que par icelui seigneur lui povoit estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret que semblablement il lui a ordonné faire en certain lieux que aussi ne veult aultrement déclairer, sicomme il appert par mandement de déscharge de MdS. sur ce fait. — Donné à Leyden le XXVIe jour d'Aoust l'an MCCCCXXVI, garni de quictance faicte le XIIIJ de juillet M.IIIJ^{c}. XXVJ : IIIJ^{xx} XI livres V sols.“ *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne I. p. 225.*

[3] „A Johannes de Eick, varlet de chambre et paintre de MdS. la somme de trois cens soixante livres du pris de XL gros, monnoie de Flandre, la livre, laquelle MS. lui a ordonné estre baillée comptant pour certain compte, traittié et appointement fait avec lui pour la parpaye de tout ce qu'il lui peust estre deu à cause de certains loingtains voiages secrets que MdS. lui a piéca ordonné faire en certains lieux, dont il ne veut aultre déclaration estre faicte si qu'il appert par lettres de mandement de descharge de MdS. sur ce faictes données à Bruges le XXVIj jour d'Octobre l'an Mil CCCCXXVI garny de quittance du dit Johannes . . . IIj^{c}LX liv.“ Compte de Guy Guilbaut p. 3 mois du IIII Oct. 1426 au XXXj Dec. ensuivant. *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, Vol. I. p. 242—3.*

diese Reisen geworfen wurde, ihre Kosten lassen an Aufträge zarter Natur denken. Vielleicht wurde Jan van Eyck ausgesendet, das Bildniss irgend einer Prinzessin zu malen, deren Hand dem zwar kahlen und hässlichen, aber wegen seiner Macht immerhin begehrenswerthen Herzoge war angetragen worden. In diesem vertraulichen Verhältnisse liegt wohl der Grund, dass Jan vor dem übrigen Haushalte bevorzugt wurde. Der gegen Jacobæa geführte Krieg hatte im Schatze des Herzogs eine grosse Ebbe bewirkt und ihn gezwungen, die Liste der Pensionaire einzuschränken, und die Gehälter vieler Hausdiener zu verringern. Jan wurde von dieser Massregel ausgenommen,[1] erhielt sogar noch eine besondere Entlohnung für seine als Künstler geleisteten Dienste.[2]

[1] „A Jehan de Heick, pointre et varlet de chambre de MS. le Duc, lequel icellui S. a retenu aux gaiges de C liv. parisis monnoie de Flandres, par an, pour les causes contenues tant en ses lettres sur ce faictes, comme ou compte précedent; et lesquels gaiges MdS. nonobstant que par certaines ses ordonnances faictes le XIIIIe jour de decembre CCCCXXVI a entre autres choses révoqué les pensions et gaiges d'aucuns ses officiers et serviteurs qu'ilz prenoient à luy, non expriméz es lettres de sa nouuelle ordonnance. commençhant icelle le premier jour de janvier Mil CCCC vint et six, toutesvoyes son entencion n'est pas que es dites ordonnances soit comprise la pension que prenoit de lui son dit pointre, mais au regart de ce, veult et ordonne que ses paiements de la dicte pension, d'illec en avant tant comme il lui plaira, soit entertenue, en mandant à sondit receveur que icelle pension il paie aux termes accoustuméz qui sont moictié à la Saint Jehan, et l'autre moictié au Noel comme il appert par ses lettres patentes sur ce faictes et données en sa ville de Bruges le III jour de Mars Mil CCCCXXVII servant tant pour le dit pointre comme pour la pension de la damoiselle du Berkin cy après. Pour ce par vertu dicelles lettres cy rendues avec quictance dudit Jehan de Heick, pour sadicte pension et les termes de la Saint Jehan et Noel Mil CCCCXXVII la dicte somme de C liv. Compte de Gautier Poulain Janvier 1426 à Decembre 1427." — *De Laborde, Les Ducs de B., Vol. I. pp. 246. 247.*

[2] „A Johannes de Heecht peintre de MdS. que icellui seigneur luy a donné pour consideracion des bons et agréables services qu'il luy a faiz de son mestier et autrement comme appert par sa quittance . . . . xx liv. — Compte de Guy Guilbaut 1426—27. *De Laborde II. p. 390.* [Aout 1427.] „A Jehannes Eyk, Varlet de Chambre et paintre de MdS. que icellui S. luy a donné tant par consideracion des bons et agréables services qu'it luy a faiz tant au fait de sondit office, comme autrement, et pour le aidier et soustenir à avoir ses nécessitéz afin plus honorablement il le puist servir, comme apert par sa quictance. C. Liv. Compte de Guy Guilbaut 1426—27. *De Laborde II. p. 392.*

Nachdem der Versuch, die Hand einer spanischen Prinzessin zu gewinnen, gescheitert war, wurde eine portugiesische in Aussicht genommen und eine Gesandtschaft nach Lissabon zum Zwecke der Brautschau in das Werk gesetzt. Ob Jan van Eyck an der ersteren Mission theilgenommen, ist ungewiss, doch nicht ganz unwahrscheinlich, da eine „geheime Sendung" gerade in die Zeit der spanischen Verhandlungen fällt, dagegen war er urkundlich ein Reisegenosse des Herrn von Roubaix, welcher um die Hand der Prinzessin Isabella von Portugal werben sollte. Eyck's Gegenwart war aus dem Grunde nothwendig, weil Herzog Philipp sich das Recht vorbehalten, die Verhandlungen abzubrechen, falls die gepriesenen Reize der Prinzessin nicht die volle Anziehungskraft auf ihn üben würden. Von diesen Reizen ihm ein wahrhaftiges Conterfei zu schaffen, dazu war nun Jan van Eyck ausersehen, und dem Gefolge des Herrn von Roubaix zugetheilt. In zwei venetianischen Galeeren verliess die seltsame Gesandtschaft am 19. October 1428 den Hafen von Sluys.[1] Volle zwei Monate brauchte die kleine Flotte, um ihr Ziel zu erreichen. Sie kam erst am 13. November auf die Höhe der „Cinq portes", legte am 2. December in Falmouth an, und erreichte am 16. December die Mündung des Tajo. Am 18. December warf sie vor Lissabon die Anker. Nach einem kurzen Aufenthalte in der Hauptstadt begab sich die Gesandtschaft nach Arrayollis und von dort nach Aviz, wo sie vom Hofe empfangen wurde und Jan das Portrait der Infantin zu malen be-

[1] A Johannes de Eick varlet de chambre et paintre de MdS. que icellui S. luy a donné tant pour considéracion des services qu'il lui a faiz, fait journelment et espoire que encores fera ou tams à venir ou fait de sondit office, comme autrement, comme en recompensacion de certains voyaiges secrez que, par l'ordonnance et pour les affaires d'icellui S. il a faiz, et du voyaige qu'il fait présentement avec et en la compaignie de MdS. de Roubais, dont il ne veult aucune déclaracion estre faicte, comme appert par sa quittance sur ce . . . . . VIII^{xx} liv." Compte Guy Guilbaut, dep. 1 Janvier, 1427, jusqu'au 31 Dec. 1428. *De Laborde, u. s. Les Ducs de B. Vol. I. p. 251.*

gann.[1] Gegen die Mitte Februars 1429 wurde dasselbe zugleich mit dem Entwurfe des Ehevertrages an den Herzog gesendet. Monate vergingen, ehe die Antwort zurückkam. Die Zeit benutzten die Glieder der Gesandtschaft, um ihre Wirthe nicht in zu grosse Kosten zu versetzen, zu mannigfachen Ausflügen. Als gute Christen säumten sie nicht in Santiago in Compostella ihre Andacht zu verrichten; sie besuchten König Juan II. von Castilien und begrüssten auch den Maurenkönig Mahomet in Granada. Der Monat Mai sah die Gesandtschaft in Lissabon wieder vereinigt, im Juni war sie in Cintra. Endlich langte die Zustimmung Herzog Philipps an und konnte die Hochzeit (mittelst Stellvertretung) gefeiert werden. Festlichkeiten verschiedenster Art verzögerten die Abreise, so dass die Flotte mit der Braut an Bord erst am 8. October in die See stach. Gar stattlich beim Auslaufen anzusehen — sie war vierzehn Segel stark — verlor sie gar bald durch stürmisches Wetter allen Glanz. Die Schiffe wurden zerstreut, die Infantin mit zwei Schiffen bis in den Hafen von Plymouth getrieben und mit Noth am Weihnachtstage die Landung in Sluys bewerkstelligt.

Der Prunk und die Pracht des Einzuges durfte als reicher Ersatz für die Langeweile und die Gefahren der Reise gelten. Die Bürger von Brügge wetteiferten, wer den anderen in loyalen und glänzenden Schaustellungen überbiete. Die Strassen, durch welche der Zug schritt, waren mit kunstreichen Teppichen behangen. Vierundsechszig Trompeter mit silbernen Instrumenten eröffneten den Zug, Deputationen der verschiedenen Stände und Gilden entfalteten ihre schwere Kleiderpracht.[2] Der Orden des goldenen Vliesses verdankt

---

[1] „Avec ce les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mondit Seigneur de Bourgoigne et excellant maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elizabeth.“ *S. Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique par L. P. Gachard. 4⁰. Brux. 1834. Vol. II. p. 68.*

[2] Marchant. Flandria descripta, Anv. 1596. p. 284. Sanderus Flandria illustr. p. 76.

diesem Anlasse die Stiftung. Der Führer der Gesandtschaft, Herr von Roubaix, wurde zum Ritter dieses hohen Ordens erhoben; welchen Lohn Jan van Eyck empfing, ist unbekannt. Das Bildniss der Infantin Isabella ging verloren und die einzige Spur von Jan's künstlerischer Thätigkeit während der Reisezeit ist ein Vermerk in dem Inventare der Regentin Margaretha von Oesterreich, welcher sich auf das Bild einer „schönen Portugiesin" bezieht.[1]

Von dieser Zeit an scheint Jan van Eyck den ständigen Aufenthalt in Brügge genommen zu haben. Man hat wohl Mühe, in dem heutigen Brügge mit seinen öden, grasbewachsenen Gassen und Plätzen, mit seinen sumpfigen Canälen das Brügge des Mittelalters wieder zu erkennen, das sich des grössten Handelsreichthums, des lebendigsten Verkehrs im Reiche rühmen durfte, das durch seine Mauern ebenso geschützt war gegen die Stürme eines Landheeres, wie durch seine Binnenlage gesichert gegen die Angriffe zur See. Mit Sluys, seinem Hafen, jetzt einem Dorfe weit ab von der See, war es durch einen Canal verbunden, welcher gestattete, dass die grössten Galeeren und Caravellen an den Staden der Stadt anlegen konnten. Hier lagerten das ganze Jahr hindurch die köstlichsten Producte des Mittelmeeres und der Levante, die Vliesse Altenglands und Pelze des Nordens, hier sammelte sich im Kreise der heimischen Patrizier und fremden Kaufherren ein Reichthum an, der die würdige Grundlage eines glänzenden Hofhaltes bildete, hier waren alle Bedingungen gegeben, eine Colonie von Künstlern dauernd zu beschäftigen.

An Daten aus den Jahren 1430—1432 sind wir sehr arm. Wir wissen nur, dass Jan van Eyck im J. 1431 von

---

[1] S. Le Glay. Inventaire de Marguerite d'Autriche; denselben auch bei De Laborde. Paris 1850. p. 26. Das Bild der schönen Portugiesin befand sich noch 1516 in Mecheln. Sie trug ein rothes Kleid mit Zobel besetzt und war vom h. Nicolaus begleitet. Don Diego de Guevara hatte das Bild der Regentin verehrt.

Brügge nach dem Schlosse Hesdin, wo Herzog Philipp sich mit der Anlage von Gärten und künstlichen Wasserwerken die Zeit vertrieb.[1] Jedenfalls hat die Vollendung des Genter Altarschreines ihn vorzugsweise in Anspruch genommen. Sie zog sich bis zum Jahre 1432 hin, gestattete dem Künstler aber doch ausreichende Musse, in demselben Jahre noch ein anderes Bild, die Madonna von Ince Hall[2] zu malen.

Auch bei Jan van Eyck stossen wir auf die merkwürdige Erscheinung, dass sich Proben seiner künstlerischen Thätigkeit nur aus seinen späteren Lebensjahren erhalten haben, obschon über seine Fruchtbarkeit und sein behendes Wesen als Maler nicht der geringste Zweifel besteht. Ein einziges Gemälde ist bekannt, welches aus der Zeit, ehe Jan in die Dienste des Herzogs trat, herrühren soll: die Bischofsweihe des Thomas Becket, angeblich von dem Herzoge von Bedford dem König Heinrich V. geschenkt, und jetzt im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. Auf der gemalten Einfassung der Tafel steht folgende Inschrift:

Chatsworth Thomas Becket.

„JOHES. DE EYCK. FECIT+AÑO. MCCCC. ZI 3O OCTOBRIS.“

Unter einem ovalen, in den Ecken heraldisch (kreuzweise

---

[1] “A Johanne Deik, paintre, que M. S. a samblablement ordonné luy estre baillié et déliuré comptant, pour estre venu, par son commandement et ordonnance, dès sa ville de Bruges à Hesdin, deuers lui, auquel lieu il l’auoit mandé pour aucunes besoignes ésquelles il le vouloit employer. Pour ce et pour son retour, comme appert pas sa quictance sur ce rendue... XIX francs. Compte de Jehan Abonnel, dep. le 1 Janvier 1430, jusqu’au 31 Dec. 1431. *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, u. s. Vol. I. p. 257.*

Dass Jan van Eyck ein Haus in Brügge kaufte, beweisen die Grundbücher von S. Donatian in Brügge: „Receptum anno 1430 in certis redditibus novi libri infra villam in officio S. Nicolai. Johannes Van Eyck XXX sol. par. *“De Stoop, Moniteur Universel. Dec. 1847 Nr. 335. Carton, Ann. de la soc. d’emulation de Bruges. tom. V. sec. 2. Nr. 34, p. 271.* Weale hat nach genauerer Prüfung gefunden, dass Jan das (Rue de la main d’Or. E 15. Nr. 7 bis gelegene) Haus 1432 kaufte. *Weale, Notes sur Jean v. Eyck. p. 6.*

[2] Von Mander sagt: „Nae dat Johannes de Tafel te Ghent voldaen hatte heeft hy weder zijn wooninghe ghehouden te Brugghe.“ Daraus könnte man schliessen, dass Jan sich 1430 und wieder 1431—32 zu Gent aufgehalten habe. Ebenso gut konnte aber auch Lille sein Wohnort gewesen sein.

gelegte Schlüssel und Wappenschild) gezierten rothen Thronhimmel steht Thomas Becket, welchem zwei Bischöfe die Mitra aufsetzen, während ein knieender Priester ihm ein offenes Buch vorhält. Ein dritter Bischof, König Heinrich II. und ein zahlreiches Gefolge umgeben die Hauptgruppe; in weiterer achtungsvoller Ferne sind die niederen Würdenträger und Mitglieder der Kirche aufgestellt. Die Scene spielt in einem Dome und ist so angeordnet, dass man den Vorgang gleichsam durch die Bogen des Kirchenschiffes hindurch erblickt. Ein grüner Teppich hinter dem Thronhimmel dient den Figuren zum verstärkenden Gegensatze, wird aber in seiner Wirkung theilweise abgeschwächt durch die von der Wölbung herabhängenden Kronleuchter. Die schmalen schmächtigen Figuren, allen Gesetzen der Perspective zum Trotze aufgestellt, sind so steif und unschön wie wir sie höchstens nur bei einem Schüler Jan's voraussetzen können. Uebrigens ist die ganze Fläche mit Schmutz und mit Uebermalungen so vollständig bedeckt, dass der ursprüngliche Zustand mit Ausnahme eines unversehrt gebliebenen kleinen Fleckchens am Thronhimmel gar nicht erkannt werden kann. Am ehesten würde noch der Eyckschen Weise der Mann zur Rechten des Thomas Becket und der Priester zur Linken, welcher das Kreuz trägt, entsprechen, alle anderen Köpfe haben ihren echten Charakter verloren. Das Colorit zeigt gegenwärtig ohne Abstufung einen dunkelröthlichen Ton, die Draperien sind stark gebrochen, schwerfällig und massig. Der gänzliche Mangel der Linearperspective würde den Eyckschen Ursprung nicht unbedingt ausschliessen, eher würde dieses die gleichfalls fehlende Luftperspective thun. Vielleicht kann man die Entstehung des vielfach unklaren Werkes so erklären, dass es von dem Meister entworfen und schon im Entwurfe unterschrieben wurde, wie dieses bei der h. Barbara in Antwerpen gleichfalls geschah und dass es später von ungeschickten Händen einer Ueberpinselung erlitt. Auf keinen Fall kann

es als ein Originalwerk Jan's aus dem Jahre 1421 angesehen werden.[1]

Bei weitem bedeutender als diese arg beschädigte Composition ist die kleine Madonna von Ince Hall. Sie kann allerdings schon wegen des winzigen Formates nicht mit dem Genter Altar verglichen werden, giebt aber, wenn auch keinen so mächtigen, doch einen guten und klaren Begriff von dem Kunstvermögen des Meisters. Sie ist folgendermassen bezeichnet:

Ince Hall Madonna.

Completum anno domini MCCCCXXXII per Johannem de Eyck. Brugis

und zeigt Jan's oft wiederholten bescheidenen Wahlspruch:

Als ikh kan.

Die Madonna ist mit einem blauen Rocke und einem prächtigen rothen Mantel bekleidet, der sich faltenreich noch auf dem Boden ringsum ausbreitet. Ein schmales Perlenband fasst ihr braunes Haar zusammen und lässt es in leichten Locken bis auf die Schultern sich ringeln; ein ähnlicher Perlenschmuck ist auch am Saume des blauen Unterkleides angebracht. Sie weist dem auf ihrem Kniee sitzenden Kinde ein Buch, dessen Blätter Christus lustig wendet. Ein Thronhimmel in warmem Grün, mit Arabesken reich verziert, bildet einen kräftigen Gegensatz zu den rothen und blauen Gewändern. Die lächelnde Miene, die leichten Löckchen, welche die Stirn umspielen, verleihen dem Christkinde einen lieblichen, heiteren Ausdruck, weit entfernt von dem mürrischen Ernst, welcher so häufig die Eyckschen Kinderköpfe entstellt. Ein Stück weissen Zeuges, keck geworfen, deckt theilweise seine Glieder, die keineswegs zu schmal gerathen sind, in Händen und Füssen eine treffliche

[1] Chatsworth. Holz. 4′ h — 2′ br. Der Behauptung Waagens (K. u. K. in England II. 436): „Das Gemälde ist wohlerhalten zu nennen,“ steht auch Passavant's Beobachtung (Kunstreise p. 72) entgegen: „Leider ist dieses Bild sehr verwaschen.“ Es soll ein Geschenk des Regenten Herzog von Bedford an K. Heinrich V. sein.

Zeichnung zeigen. Der Madonnakopf erscheint zu lang, doch gewinnt der freundliche Blick; auch die Hände sind zart geformt. Die Scene spielt in einer halbdunkeln, durch kleine Fensterscheiben erleuchteten Stube, wie sie Van Eyck darzustellen liebte. Auf einem Tische nahe am Fenster steht eine Krystallvase, halb mit Wasser gefüllt, ihr zur Seite einige Orangen. Zur Linken der Madonna auf einem Borde befinden sich ein Messingleuchter und ein kupferner Topf. Ihre Füsse ruhen auf einem buntfarbigen Teppich, welcher den dunklen Boden bedeckt.

Wären nicht die zahlreichen Risse, welche insbesondere den Kopf der Madonna verdorben haben, so müsste man die vortreffliche Erhaltung loben, so vollkommen hat das Bild die Wärme und die Kraft der Farbe, welche es ursprünglich besass, bewahrt und mit der Kraft und Wärme auch die harmonische Einheit und Milde des Tones. Darüber und über der Feinheit der Ausführung vergisst man, was etwa Störendes in dem vielfach gebrochenen Faltenwurfe liegen mag.[1]

Die Betrachtung weiterer Werke Jan's wird das Zeugniss der Madonna von Ince Hall nicht Lügen strafen: Alle aus seiner Kunstweise hervorgehenden Vorzüge kommen am besten in kleinen Gemälden zur Geltung, recht im Gegensatz zu den grossen italienischen Meistern, von denen man vielleicht sagen kann, dass ihre Kraft mit dem Umfange ihrer Werke wächst. So lange Jan sich darauf beschränkt eine Scene wiederzugeben, welche innerhalb des unmittelbaren Sehfeldes des vor seiner Stafelei sitzenden Malers liegt, bewährt er die feinste Empfindung für Lufttöne und Luftwirkungen überhaupt. Er arbeitet mit allen Vortheilen ausgestattet, welche ein entschiedener Zweck

[1] Ince Hall bei Liverpool. Landsitz des Mr. Weld Blundell. Holz 9″. h. — 6″ br. Ob die Gemäldesammlung auch schon im vorigen Jahrh. angelegt wurde, wie die berühmte Antikensammlung (seit 1777) ist uns unbekannt.

und klare Anschauungen gewähren. Sobald aber die Tafel sich bedeutend vergrössert, sein Auge weitere Räume zu umspannen gezwungen wird, erweisen sich sein Urtheil und sein natürlicher Sinn für Farbe und Perspective der Luft, seine Kenntnisse der Proportionen unzureichend. Er ist unfähig, den tiefen Eindruck wieder zu wecken, welchen die Anbetung des Lammes hervorruft. Denn auch das andere wird zu unserer Ueberzeugung, wenn wir die chronologische Reihe seiner Werke, von der Madonna von Ince Hall angefangen, überblicken, dass Jan van Eyck seinen Höhepunkt erreicht hatte, als er das Genter Altarwerk zum Abschluss brachte. Er hat in späteren Bildern die Feinheit und Sauberkeit der Technik, die Kleinkünste der Malerei zur grössten Vollkommenheit ausgebildet; er hat niemals die Tiefe des ursprünglichen Gedankens, die Kraft des Ausdruckes, das reiche Feuer der Farbe, die kecke Frische des Auftrages übertroffen, höchstens sich denselben genähert, welche an der Genter Tafel unsere Bewunderung erregen. Das ist ja mit ein Hauptgrund für die Annahme, dass Hubert van Eyck den jüngeren Bruder in den meisten Eigenschaften, welche den Anspruch auf Meisterschaft geben, überragte, dass Jan nach 1432 nie wieder den kraftvollen Ernst und die tiefe Empfindung für die Würde kirchlicher Kunst zeigte, welche in dem Genter Bilde offenbar ist. Nur zu oft vergass er über der glatten und zierlich feinen Ausführung die Lichter und Schatten zusammenzuhalten und abzuwägen, oder er unterlag der Versuchung den kräftigen, warmröthlichen Ton gegen eine zarte, übertriebene Blässe zu vertauschen. An die Stelle einfacher Draperie und breiter Contouren, welche wir an den Hauptpersonen des Genter Bildes bemerken, treten oft harte Umrisse und scharfe Faltenbrüche. In der Darstellung des Nackten machte Jan keine Fortschritte, noch war er fähig, Typen zu erfassen, welche durch ihre Würde, ihre ideale Grösse ergreifend wirken. In zwei Dingen jedoch zeigt er sich wahr-

haft gross. Er bewahrt sich einen überaus feinen Sinn für das Farbenspiel der Luft in Landschaften, und er malte Bildnisse von einer unmittelbar packenden Wahrheit, die von keiner Schule zu seiner Zeit übertroffen wurde.

Wie schade, dass so viele seiner Bildnisse, Männer- wie Frauenportraits verloren gegangen sind. Besässen wir z. B. noch seinen Herzog Philipp vor der Madonna knieend, der seit den Zeiten der Regentin Margaretha von Oesterreich vermisst wird, oder seine Isabella von Portugal, welche merkwürdiger Weise kein altes Inventar anführt, so könnten wir leicht prüfen, ob der ehrliche, realistisch gesinnte Maler auch zu schmeicheln verstand. Die Bildnisse von Persönlichkeiten, welche minder hohen Kreisen angehören, trifft dieser Verdacht nicht; bei diesen zeigt sich das Streben des Künstlers ausschliesslich auf die äussere Naturwahrheit gerichtet. Auch nicht die geringste Einzelheit, die an dem vor ihm sitzenden Modell bemerkbar ist, entgeht seinem Auge, sie wird mit unermüdlichem Fleisse und vollendeter Kunst auf die Tafel übertragen. Seine Fähigkeit, die äusseren Formen bis zur Täuschung nachzuahmen, kennt kaum Grenzen und überrascht uns immer wieder von neuem; einzudringen in das Innere dagegen, den geistigen Ausdruck zu erhaschen und festzuhalten, der oft blitzartig die Gesichter erhellt und selbst minder von der Natur begünstigte anziehend macht, blieb ihm verwehrt.

London Männliches Bildniss.

Unter den Bildnissen kleineren Umfangs, die sich erhalten haben, nimmt unsere Aufmerksamkeit zunächst in Anspruch die männliche Portraitbüste der Londoner Nationalgalerie.[1] Sie stellt einen etwa fünfundvierzigjährigen Mann dar, von starken aber unschönen Zügen, der in vollem Sonnenlichte am Fenster steht und in der Rechten eine Papierrolle hält. Sein Haupt ist mit einer

---

[1] National-Galerie. Nr. 290. Auf Holz; 13¼ Zoll h. 7½ Zoll br.; signirt: Factū año Dm 1432 10. die octobris a Joh. de Eyck. Angekauft von Herrn Rost in München 1857.

grünen Kappe bedeckt, deren Beutel seitwärts hängt, der dunkelrothe Mantel am Halse umgeschlagen und mit braunem Pelzwerk verbrämt. Der Hintergrund ist dunkel. An der gelblichen Fensterbank, welche das Bild unten abschliesst, hat der Künstler seine gewöhnliche Unterschrift (aber in zierlicheren gothischen Zügen als sonst) angebracht, ausserdem das griechische Wort „Τιμώθεος“ und das Motto: „LEAL SOVVENIR“. Die Zeichnung ist sorgfältig, die Malerei bis zum Uebermass vertrieben, das Bild aus dem Jahre 1432 datirt.

London Mann im Pelzrocke.

Dem folgenden Jahre (1433) gehört ein anderes, ebenfalls in der Nationalgalerie bewahrtes Brustbild eines Mannes im Pelzrock und turbanartig um den Kopf gewundenen rothen Tuche. Mit einer überaus sorgfältigen Ausführung verbindet Jan hier eine feine Modellirung, ein kräftiges Relief und einen tiefen bräunlichen Ton. Er folgt der Natur bis in ihre geheimsten Ecken und Winkel, ohne aber durch einen einzigen Pinselstrich sich zu verrathen. Wie das Datum 1433 anzeigt, befand sich der Künstler noch unter dem Einfluss des Genter Altars, als er dieses Bildniss malte.[1] Dasselbe gilt auch von dem grösseren Portraite, welches jüngst mit der berühmten Suermondtschen Sammlung nach Berlin kam und unter dem Namen: Der Mann mit den Nelken bekannt ist.

Berlin Mann mit den Nelken.

Dieses Wunder der Naturwahrheit — das Höchste, was treue Nachahmung leisten kann — führt uns einen Mann in den sechsziger Jahren aus den vornehmen Ständen im Brustbilde vor. Er blickt in dreiviertel Stellung aus dem Bilde heraus, doch wendet er das Auge nicht dem Beschauer zu; die Lippen sind leise geöffnet, die Hände

[1] National-Galerie. Nr. 222. Auf Holz; 10¼ Zoll h. 7½ Zoll br. Ausser der Signatur: Johēs. de. Eyck. me fecit. año M°CCCC°. 33. 21 octobris trägt das Bild auch oben am Rahmen das Motto: Als ihk kan. Es entstammt der Arundelsammlung und war später in jener des Viscount Middleton in Pepper-harrow.

etwas gehoben, halb geschlossen. Die Rechte, an deren viertem Finger ein kostbarer Ring glänzt, hält drei Federnelken. Eine mächtige Pelzkappe umschliesst den Kopf; über der grauen mit Zobel verbrämten Schaube, welche ein rothseidenes Unterkleid nur am Halse sichtbar werden lässt, hängt an einer silbernen Kette das Kreuz (in der Form des T) und Glöckchen der Brüderschaft zum h. Antonius herab. Das Gesicht ist bartlos, wettergebräunt, voll Runzeln. Wie diese Runzeln durch leichte Modulationen der Farbe, des Lichtes und Schattens mit feinsten Pinselstrichen wiedergegeben sind, erregt das grösste Staunen. Die Hände und das Gesicht sind nicht im rechten Verhältnisse, die ersteren zu klein, aber in den Umrissen correct und scharf gezeichnet, die Muskeln kräftig hervorgehoben. Man kann vielleicht sagen: dieser Mann ist vom Künstler nicht im ungezwungenen Verkehre belauscht, sondern wie er ihm als Modell festgenagelt gegenüber sass, mit den galvanisirten Zügen, den aus Ermüdung krampfhaft geballten Händen reproducirt worden. Die Meisterschaft aber in der Farbe, ihre Abtönungen, Uebergänge und berechneten Wirkungen in dem Umrisse und der Ausführung, das alles lässt sich nicht wegläugnen.[1]

Paris Kanzler Rollin.

Vielleicht früheren Jahren entstammt ein anderes, theilweise dem Portraitfach angehöriges Werk, das überdies für die Farbentiefe des Meisters charakteristisch ist: Der Kanzler Rollin die Madonna verehrend im Louvre.[2] In einer offenen Halle sitzt die Madonna in einem weiten rothen Mantel, das aufgelöste Haar durch ein schmales rothes Band über der Stirn festgehalten. Zwei Säume

[1] Berliner Museum. Holz. 0.42 h. — 0.33 br. Von Suermondt aus der Sammlung Engels in Cöln 1867 angekauft, wo es zuerst H. Holbein (später, auch im Auctionskataloge Hubert van Eyck) benannt wurde. Das Portrait ist von Gaillard (für die Gazette des beaux arts. 1866) gestochen worden.

[2] Paris Louvre. Holz. 0.66 h. — 0.62 br. In der Stadt, die im Hintergrunde abgebildet ist, wollte man Lyon entdecken, den Chor der Cathedrale Ste Etienne am Ufer der Saone wieder erkennen. Die Erhaltung des Bildes ist vortrefflich.

schmücken den Mantel; der eine Saum ist mit Perlen und Edelsteinen auf Goldgrund besetzt, der andere enthält (ähnlich wie Gottvater auf dem Genter Bilde) Schrifttexte, theilweise durch die Falten verborgen; doch kann man eine Stelle: „Exultata sum in Libano" deutlich lesen. Ein kleiner Engel in langem blauen Gewande, die Flügel mit Pfauenaugen besäet, schwebt über ihr, im Begriffe, eine Krone auf ihr Haupt zu drücken. Das Christkind auf dem Schoosse der Madonna hält mit der einen Hand eine krystallne Weltkugel und segnet mit der Rechten den Stifter, den Kanzler Philipps des Guten, der in einen bräunlichen, pelzverbrämten Brocatmantel vor einem Betschemel knieet. In hohem Grade fesselt das Auge an diesem Werke die Staffage des Hintergrundes. Durch die Bogen der Halle entdeckt man auf einem Balcon zwei Männer, die auf das Panorama, das sich zu ihren Füssen bis in die weiteste Ferne hin ausbreitet, blicken; und folgen wir ihrem Beispiel, so erfreuen wir uns gleichfalls an dem fröhlichen Leben, welches die ganze Landschaft erfüllt: hier Gärten, mit Blumen und Vögeln, weiter hinten ein Fluss, über welchen sich eine feste Brücke spannt, mehr zur Rechten eine volkreiche Stadt mit ihren Kirchen und Strassen und im fernsten Hintergrunde endlich eine Kette schneebedeckter Berge.

Die starken wie die schwachen Seiten der Eyckschen Kunst finden sich hier vereint. Nichts Vollendeteres lässt sich denken, als das leibhaftige Bild des Kanzlers mit seinen etwas wirren Haaren, als die Halbschatten, welche in dem überaus reichen architektonischen Detail spielen, als die krystallreine Luft, die sich bis zum fernen Horizonte hinzieht; dagegen harrt unserer eine schlimme Enttäuschung, wenn wir das gewöhnliche Gesicht der Madonna, die hölzerne Gestalt des nackten Kindes, die gehäuften und gebrochenen Falten des Gewandes betrachten.

Nach Filhol's Aussage schmückte dieses Bild lange Zeit

die Sacristei der Cathedrale von Autun und Courtépée, in seiner Beschreibung Burgunds[1] giebt folgende nähere Angabe: „Ein Originalgemälde kann gesehen werden in der Sacristei der Kirche Unserer lieben Frau in Autun, in welcher der Kanzler Rollin in seiner Amtstracht zu den Füssen der Modonna knieend dargestellt wird. Der Hintergrund des Bildes zeigt die Stadt Brügge mit mehr als 2000 (!) Figuren, deren mannigfache Bewegungen nur mit Hilfe eines Vergrösserungsglases erkannt werden können."

Madrid Brunnen des Lebens.

In einen ganz anderen Ideenkreis führt uns ein Gemälde, im Museo del Prado in Madrid bewahrt und unter dem Namen: Der Brunnen der lebendigen Wasser bekannt. Es befand sich früher in der Sacristei des Klosters Parral in der Nähe von Segoria.[2] Die Uebereinstimmung mit dem Genter Altarwerke fällt auf den ersten Blick auf; sie trifft sowohl die Anlage wie die Auffassung. Der mittelalterlichen Symbolik steht sogar das Madrider Bild entschieden näher, so dass es in dieser Hinsicht noch ein höheres Alter als das Genter Werk in Anspruch nehmen könnte. Diese Aehnlichkeit trug gewiss wesentlich dazu bei, den Madrider „Brunnen des Lebens" auf Hubert zurückzuführen, was von manchen Forschern geschah, obschon die Ausführung des durch wiederholte Reparaturen beschädigten Gemäldes der Weise Jan van Eyck's im Jahre 1432 entspricht. Jedenfalls bleibt es ein treffliches Beispiel altvlämischer Kunst.

Drei Terrassen steigen über einander empor; die oberste wird in der Mitte durch einen gothischen Thurm abgeschlossen, dessen Formen vergleichsweise einfacher und klarer sind, als wir in der Zierarchitectur des fünfzehnten

---

[1] *Filhol, Musée Napoléon t. IX. pl. 578. Courtépée, Descript. hist. et topogr. du duché de Bourgogne III. p. 451.*

[2] Nach der Angabe bei *Ant. Ponz, Viage de España. Madrid. 18. 1785—87. vol. XI. p. 145* soll das Bild sich ursprünglich in Valencia (Hieronymus-Capelle?) befunden haben, und erst später nach dem Kloster del Parral bei Segoria übertragen worden sein. Nach Villaamil *(Waagen in Zahns Jahrbüchern I. 40)* ist das Kloster del Parral die ursprüngliche Stätte des Bildes gewesen.

Jahrhunderts beobachten. Während derselbe nach oben in leichten und luftigen Fialen austönt, durch reiches Stab- und Masswerk, durch zierlich durchbrochene Arbeit das Auge ergötzt, bildet er unten eine Art von Tabernakel, in welchem vor einem golddurchwebten Teppich Christus mit den päpstlichen Gewändern angethan thront. Ihm zur Seite in der hergebrachten Tracht und Stellung sitzen Maria und der Täufer, zu den Füssen Christi aber auf einem Schemel ruht das Lamm, unter welchem aus einer Höhlung das lebendige Wasser krystallhell hervorströmt. Neben dem Sitze Christi sind die Symbole der Evangelisten angebracht, oben an den Strebepfeilern des Thurmes zahlreiche Statuetten, (Apostel und Propheten) aufgestellt. Zwei thurmartige Gebäude, einem eigenthümlichen Mischstile angehörig, den man in der Wirklichkeit vergeblich in den Niederlanden oder auch sonst wo aufsuchen würde, begrenzen rechts und links das Bild und geben der Scene einen symmetrischen Abschluss. Singende Engel, von welchen einer eine Schriftrolle mit den Worten aus dem Hohenliede: „fons hortorum, puteus aquarum viventium“ hält, füllen die offenen Thurmhallen, musicirende Engel sitzen auf der blumenreichen Wiese, welche das Wasser des Lebens durchströmt, um sich unten in einen gothischen Brunnen zu ergiessen, in dessen Becken zahlreiche Hostien schwimmen. Der Brunnen trennt die Gemeinde der Gläubigen von den Ungläubigen.[1] Triumphirend weist der Papst, die Siegesfahne emporhaltend,

[1] Die Meinung, dass der Brunnen des Lebens von Jan van Eyck herrühre, wird von Bürger getheilt *(Gazette des beaux arts XXVI. p. 6)*. Mündler dagegen hielt das Bild für die Arbeit eines späteren Meisters und Waagen hat seine Ansicht zuletzt *(Zahn's Jahrbücher I. S. 40)* so formulirt: „Obwohl die Ausführung des Bildes sicher in die erste Hälfte des 15. Jahrh. fallen dürfte, so verräth sie doch nicht die Kunstweise der wenigen Meister der ersten Generation der Eyckschen Schule. Der gelblich braune Ton des Fleisches stimmt am meisten mit den beglaubigten Bildern des Jan van Eyck überein. Unter solchen Umständen ist das Wahrscheinlichste, dass wir hier die Copie von zwei ungleich begabten Schülern des Hubert van Eyck nach einem jetzt verschollenen Werk von ihm besitzen.“

auf das Symbol Christi hin, andächtig ernst blickt das Gefolge vor sich. Wir unterscheiden einen Cardinal und Bischof, einen Kaiser im Vordergrunde knieend und einen König, und ausserdem mehrere Laien. Unter den letzteren will man die Bildnisse des Hubert und Jan van Eyck entdecken. Hubert ist die knieende Figur links im Vordergrunde mit ausgebreiteten Armen in rothem mit grauem Pelz verbrämten Mantel und blauer, ebenfalls mit Pelz besetzter Mütze. Ein Orden hängt ihm um den Hals, ein Gürtel hält die Falten des Gewandes zusammen. Die Gesichtszüge verrathen eine Aehnlichkeit mit dem Portrait Hubert's auf der Genter Altartafel. Jan steht mehr im Hintergrunde in der äussersten linken Ecke, Kopf und Leib in Schwarz gehüllt. Auch hier ist eine Aehnlichkeit mit dem Bildnisse auf der Anbetung des Lamms wahrnehmbar, doch ist sie geringer als bei dem ältern Bruder.

Rechts vom Brunnen zeigt sich die Gruppe der Ungläubigen wirr zusammengedrängt. Der jüdische Hohepriester mit dem zerbrochenen Stabe wendet sich hastig von der Quelle des Lebens ab; seine Blindheit wird durch ein Tuch, welches über seine Augen gebunden ist, angezeigt. Ein anderer Priester stürzt entsetzt zu Boden, während ein dritter eiligst die Flucht ergreift, ein vierter die Ohren mit den Händen verdeckend, davon eilt, ein fünfter sein Kleid wuthentbrannt aufreisst. Der Gegensatz des Schreckens und der Verzweiflung, der sich in dieser Gruppe ausspricht, zu dem würdigen, tiefen, friedlichen Ernst auf der Gegenseite, ist trefflich wiedergegeben.

So gross entworfen, so mächtig gegliedert wie dieses Madrider Bild, tritt uns kein anderes Werk der flandrischen Schule entgegen. Vom Genter Altarschreine allein wird es in dieser Beziehung überragt. Es ist jedenfalls von einer Hand allein geschaffen worden. Vergleichen wir es ferner mit dem Genter Bilde, so bemerken wir, dass die Gestalten nach einem ähnlichen Maasse geschnitten sind

und eine verwandte Haltung besitzen, wie jene auf der Genter Mitteltafel. Doch erscheinen die Verhältnisse minder gut gegriffen als dort. Christus ist eine Wiederholung der gleichen Figur in S. Bavon, nur dass der Kopf noch mehr an den Christus in der Berliner Galerie anklingt; die singenden Engel haben dieselbe runde Kopfform wie die weiblichen Heiligen in Gent. Die allgemeine Gesammtfärbung, die röthlichen Fleischtöne zeigen, dass der Meister hinter seinen besten Leistungen nicht zurückbleiben wollte.

Jan van Eyck verlebte jetzt, wie es scheint, seine besten Jahre: Glücklich verheiratet, beliebt bei seinem Gönner, der seinem Urtheil in allen Angelegenheiten der Kunst vertraut, und vollauf beschäftigt. Von seinem Verkehre mit dem Herzoge seit dem Jahre 1432 empfangen wir ab und zu einige Kunde. Er bezog auch fernerhin, auf die Einnahmen von Flandern angewiesen, sein Jahresgehalt.[1] Der Herzog und die Herzogin gaben ihm Bestellungen,[2] der Herzog stand Pathe bei seiner Tochter, welche der Kämmerer de Charny über der Taufe hielt.[3]

---

[1] Die Mehrzahl der Quittungen fehlen, doch lässt dieses Fehlen nur auf unregelmässige Auszahlungen schliessen, keineswegs auf das Aufhören seiner Beziehungen zum Hofe. Die letzte uns erhaltene Quittung ist vom J. 1432 und lautet also: „A Jehan de Heick, pointre et varlet de chambre de Monseigneur le duc, lequel icelluy seigneur a retenu aux gaiges de cent livres, parisis, monnoye de Flandres, par an, pour les causes contenues, tant en ses lettres sur ce faictes comme au Ve compte dudit receveur, a païer aux termes de S. Jean et Noel: 1^c Livr." — „Pour ce pour le terme de Saint-Jehan mil ccccxxxij par se quittance cy rendue."

„A lui, pour le terme de Noël ensuivant dudit an: néant païer." *De Laborde. I. p. 259.*

[2] „A Johannes Van Eyck que MdS. lui a donné pour composicion à lui faictes pour plusieurs journées par lui vacquées par l'ordonnance et commandement de MdS. et de Madame la Duchesse, par les besongnes et affaires plus à plain contenues en sa quictance sur ce faite..... LCXXVI liv. Compte de Jehan Abonnel, du 1 Jan. 1433. (N. S. 1434) jusqu'au 31 Dec. 1434." — *De Laborde, Vol. I. p. 399.*

[3] „A Jehan Peutin, orfèvre, demourant à Bruges, la somme de IIII^xx XVI livres XII solz du pris de XL gros, monnoye de Flandres la livre, que deue luy éstoit pour la vendue et délivrance de six tasses d'argent pesans ensemble XII marcs, du prix de VIII livres, I sol le marc, lesquelles MdS. a de lui fait prendre et achecter pour lui, de par

Die bedeutendsten Bilder führte aber Jan dennoch im Auftrage von Privatpersonen aus.

London Portrait Arnolfini und Frau.

Unter diesen nimmt die erste Stelle das Bild in der Londoner Nationalgalerie ein, welches einen Tuchhändler von Brügge Arnolfini und dessen Weib Jeanne de Chenany darstellt. Bei Vaernewyck und van Mander kann man die Geschichte nachlesen, wie die Regentin der Niederlande Maria von Ungarn das Bild von einem Barbier gegen die Anweisung eines Amtes mit dem Jahresgehalte von 100 Gulden erwarb.[1] Die Wahrheit ist, dass bereits die Erzherzogin Margaretha von Oesterreich dasselbe 1516 besass und zwar als ein Geschenk des Don Diego de Guevara. In den Inventaren wird es als das Bild des „Arnout oder Hernoult le fin" und dessen Gattin angeführt, die Persönlichkeit des Arnoult aber wird durch gleichzeitige Urkunden als die eines Brügger Tuchhändlers Arnolfini sichergestellt.[2]

---

icellui S. donner et présenter au baptisement de l'enfant Johannes van Eck, son paintre et varlet de chambre lequel il a fait tenir sur fons, en son nom, par le S. de Chargny, pour se comme plus à plain peut apparoir par mandement de MdS. sur ce fait et donné en sa ville de Bruxelles le derrenier jour de juing XXXIIII quictance dudit Jehan Peutin et certification dudit S. de Chargny sur les pris, achat et délivrance des dictes parties cy rendue IIII^{XX}XVI. francs XII. sols, — Compte de Jehan Abonnel, de Janv. 1433, à Dec. 1434." — *De Laborde*, *Les Ducs de B.*, Vol. I. p. 341—42.

[1] Van Mander p. 203. edit. 1617. Bl. 126. Vaernewyck p. 119.

[2] Im Inventar Margaretha's von Oesterreich (1516) wird es in folgender Weise eingetragen: „Un grant tableau, qu'on appelle Hernoult le Fin, avec sa femme, dedens une chambre qui fut donné a Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableau, fait du paintre Johannes." Ein späteres Inventar (1524) schildert das Gemälde also: „133. Ung autre tableau fort exquis qui se clot à deux feulletz, ou il y a painctz un homme et une femme estants desboutz, touchantz la main l'ung de l'autre fait de la main de Johannes, les armes et dévise de feu Don Dieghe esdits deux feulletz-nommé le personnaige Arnoult."

Im J. 1555 übernahm Marie von Ungarn die Statthalterschaft. Arnolfini's Portrait ging, wie es scheint, in den Besitz auch der neuen Statthalterin über. Wir finden es unter Nr. 39 in ihrer Sammlung catalogisirt: „Una tabla grande con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre é una muger que se toman las manos, con un espejo en que se mustran los dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de Don Diego de Guevara. hecha por Juanes de Hec. Año 1434". Vgl. Glay, Corespondance de Maximilian I et Marguerite d'Autriche. Paris 1839. II. 478 und De Laborde I. 209; auch Weale, Notes sur Jean von Eyck p. 28, welcher Genaueres über den Johann Arnolfini, Factor des

Dieses bewunderungswürdige und überaus anziehende Gemälde schildert die Verlobung eines Paares, das bereits mit den Hochzeitsgewändern geschmückt sich bei der Hand gefasst hält und Treue schwört. Die Dame trägt in der Mitte des Fingers den Ehering und ist von einem kleinen Dachshunde begleitet, in dessen Wiedergabe Jan seine technische Meisterschaft bewiesen hat. Härtere Umrisse und ein hellerer Gesammtton unterscheiden dieses Bild von den früheren Schöpfungen Jan's und lassen es gegen diese zurückstehen. In keinem einzigen Falle aber hat er mit Hilfe des Colorits die Tiefe und Luftfülle eines Raumes vollendeter ausgedrückt, niemals die Farben sorgfältiger abgetönt, und die Schatten durchsichtiger gemalt. An dem Kopfe des Mannes sind die letzteren Vorzüge besonders deutlich wahrzunehmen. Der Faltenwurf zeigt wohl hier und da scharfe Brüche, die Bewegungen der Gestalten sind nicht ganz frei und ungezwungen, die Hände namentlich der Frau klein und plump. Doch schwinden diese Fehler gegen die wunderbare Ausführung jeder Einzelnheit, welche durch die treffliche Erhaltung des Bildes noch deutlicher vor das Auge gerückt ist: der Kronleuchter über dem Paare, das Bett und die Stühle, der gemusterte Estrich, der Hohlspiegel, in welchem sich die Gestalten reflectiren, und dessen Rahmen zehn Rundbilder aus der Passion Christi schmücken, alle diese Dinge können nicht wahrer und besser gemalt werden.

Luccheser Hauses Marco Guidecon, mittheilt. Die Thüren oder Flügel mit Arnolfini's Wappen sind längst verschwunden. Das Bild soll mit dem übrigen Nachlasse der Regentin nach Spanien gesendet worden sein. In diesem Falle kam es auf unbekanntem Wege nach den Niederlanden wieder zurück, denn es wurde von dem Major-General Hay nach der Schlacht bei Waterloo in seinem Quartiere in Brüssel entdeckt und angekauft. Hay überliess es 1842 der Londoner Nationalgalerie.

London, Nationalgalerie. Nr. 168. Holz. 2′ 9″ h. — 2′ ½″ br. Es ist überaus zierlich wie von der Hand eines Kalligraphen in gothischen Zügen signirt: „Johannes de eyck fuit hic. 1434.“ Die Leseart „fuit“ ist zweifellos, wie der Einblick in das Facsimile der Signatur im Kataloge der N.-G. 1874 ergibt.

Burleigh-house Madonna.

Der gleichen Zeit möchten wir ein kleines köstliches Bild im Besitz des Marquis of Exeter in Burleigh-house, ein wahres Juwel zuschreiben. Composition und Malerei wetteifern mit einander; jene erscheint fein abgewogen, symmetrisch, diese zeigt wieder Jan's Meisterschaft in der Wiedergabe des äusseren Lebens, welches bis auf das Kleinste und Einzelne vollendet vor unsern Augen sich abspiegelt. Der Gegenstand der Darstellung ist einfacher Art. Die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm segnet einen knieenden Mönch, welcher durch die h. Barbara eingeführt wird.[1] Die Tracht der Maria ist die herkömmliche: das blaue Unterkleid und der rothe Mantel, letzterer mit einer schmalen Goldlinie gesäumt. Ein Perlendiadem hält das bis auf die Schultern herabfallende Haar fest. Das Christkind wird theilweise von einem weissen Tuche bedeckt. Der Mönch barhaupt ist in Weiss gekleidet, die h. Barbara in violeter Tunica vollständig in einen dunkelgrünen Mantel von wärmster Farbe gehüllt; ihr Haar wird von einem Perlenbande durchzogen und ist zurückgestrichen, so dass Stirn und Gesicht frei bleiben. Anmuthig wie die Gruppirung der einzelnen Figuren erscheint, ebenso gefällig und fesselnd ist die ganze Scene angeordnet. Durch einen hohen Bogen, welcher sich hinter der h. Barbara öffnet, ist offenbar diese und der Mönch eingetreten. Sie halten in einem hohen, hell erleuchteten Raum still. Arkaden schliessen denselben ab und gewähren einen Durchblick in das Weite. Ueber den Arkaden sind die Fenster angeordnet, welchen ein weiss und roth geränderter Baldachin von dünnem durchsichtigen Gewebe vortritt. Quadratische Steinplatten mit eingelegten farbigen Zierraten bilden den Fussboden, der ebenso mit Licht überströmt ist, wie die Figuren und die Landschaft.

---

[1] Burleigh-house. Holz. $8^1/_4$" h. — $6^1/_8$" br.

Ein Wunderwerk der Eyckschen Kunst ist auch, wie sich die Hauptgestalt des Bildes, die Jungfrau, von dem fernen Grunde abhebt. Auf die reichste Belebung des Hintergrundes hat Jan überhaupt das besondere Augenmerk gerichtet. Durch die Mittelarcade blicken wir in eine Stadt, deren zahllose Häuser je nach dem Bewurfe der Façaden abwechselnd in Blau und Roth erglänzen. Sie erstreckt sich über eine wellenförmige Ebene, die von leisen Hebungen unterbrochen wird und allmälig zu fernen grünen Hügeln aufsteigt. Eine Strasse und ein Canal, mit Baumreihen bepflanzt, theilen die Stadt; eine Kirche steht an ihrem Ende; eine Zugbrücke ist über den Canal geschlagen und mit Menschen besetzt, die sich unten im Wasser abspiegeln, auf welchem überdies eine kleine Barke gezogen wird. Der Fluss windet sich, bis er die perspectivische Täuschung vollendend, am Horizont verschwindet. Auch der Bogen links von der heiligen Barbara öffnet die Aussicht auf eine ähnlich weite Landschaft. Vom vordersten mit Erdbeersträuchern gefüllten Plan geht sie in den Mittelgrund über, in welchem man mit bewaffnetem Auge einen Platz und einen Kreuzweg, zahllose Häuser und Kramladen mit Waaren, Käufern und Händlern entdecken kann und weiter bis zu einer Mauer und einer Windmühle. Die Luft ist klar, der Himmel durchsichtig blau, durch leichte Federwolken an einzelnen Stellen gedeckt, durch Vögelschwärme belebt. Bei allem Reichthum des Details drängt sich doch nicht das Eine oder Andere vorlaut vor. Bei aller Kleinheit der Verhältnisse leidet nicht die Deutlichkeit der Darstellung. Wer schon auf dem Bilde Rollin's in Paris die Miniaturhäuser und Miniaturmenschen bewundert hat, wird überrascht sein zu hören, dass hier eine noch grössere Fülle der Detailschilderung angetroffen wird, obgleich die Tafel nur den vierten Theil des Pariser Gemäldes misst. Und diese Feinheit des Pinsels zeigt sich nicht allein in der Staffage des Hintergrundes, sie ist auch sichtbar an den Säulen-

capitälen der Arcaden, an welchen der Reliefschmuck im verjüngten Maassstabe vollendet nachgeahmt erscheint.

Die Reihe der Vorzüge der Madonna von Burleigh-house ist damit noch nicht zu Ende. Die Harmonie der Farben verdient ebenso sehr hervorgehoben zu werden, wie die anmuthige Haltung der beiden Frauen und der würdige Ernst des Mönches. Die Frauenköpfe, gefällig und zierlich in Form und Ausdruck, erinnern an das Gefolge der h. Barbara auf dem rechten Flügel des Genter Altars. Der Mönch ist ein vortreffliches Naturstudium, der feine Kopf desselben fesselnd, mag man vom Totaleindruck oder von der Ausführung im Einzelnen ausgehen. Und auch der Typus des Christkindes ist, die bei den Eycks übliche Auffassung göttlicher Wesen einmal zugegeben, entschieden zart, holdselig und kindlich. Nur in der gedrungenen quadratischen Form des Körpers, in den etwas schweren Fleischfalten, in der Magerkeit der Glieder und Dicke der Gelenke entdeckt man die Keime jener Mängel, welche während der letzten Jahre des Meisters auf grösseren Darstellungen gleichen Inhaltes wiederkehren. Charakteristisch ist auch die Kürze der Hände. Bei dem Mönche könnte sie aus der wörtlich treuen Nachahmung der Natur erklärt werden, da sie auch bei der Madonna und der h. Barbara wiederkehrt, so muss sie auf eine absichtliche Abweichung von der sonst beobachteten Regel zurückgeführt werden. Die Umrisse hat der Künstler fest und sicher, ohne alle Hast gezogen, den Faltenwurf frei von eckigen Brüchen gehalten, ihm sogar einen breiten Fluss, eine zierliche Form gegeben. Dem reichen, wohl abgewogenen Colorit der Gewänder stehen die leuchtende, die fein modellirenden Fleischtöne ebenbürtig zur Seite. Der Farbenauftrag ist überall fest, ja unbedingt meisterhaft.[1]

---

[1] Das Bild soll angeblich für den Abt von S. Martin in Ypern gemalt worden sein. Eine Inschrift in vlämischer Sprache auf der Rückseite des Bildes gibt diese Versicherung. Die ältesten Chronisten

Mit diesem Bilde ganz nahe verwandt, wenn auch nicht dem Inhalte nach, so doch durch die kleinen Dimensionen und die Sicherheit der Ausführung ist die Madonna in der Dresdener Galerie. Die Jungfrau thront in überaus anmuthiger Stellung auf einem goldenen Stuhle, vor sich das nackte Christkind haltend, welches in ihren Armen unruhig sich bewegt und in der Rechten ein Spruchband weist. Ihr blondes Haar ist hinter die Ohren zurückgestrichen und von einer Perlenschnur umwunden; in dem milden Antlitze, in den Augen voll Zufriedenheit, in dem stilllächelnden Munde spricht sich die mütterliche Freude aus. Das dunkelblaue, mit Juwelen reich garnirte Kleid lässt den zart gerundeten, fein modellirten Hals frei; auch die weiten Aermel und der mächtige rothe Mantel sind mit Goldstickerei und Perlen reich gesäumt. Das Christkind, das auf einem weissen Tuche sitzt, hat das lächelnde Gesicht und das leicht gekrauste Haar wie auf dem Bilde der Madonna von Ince Hall; die Fleischfalten und etwas plumpen Glieder erinnern an die gleiche Gestalt in Burleigh-house. Die Hände der Madonna sind zierlich und mit langen Fingern versehen, ihre, durch die Falten des Mantels verdeckten Füsse ruhen auf einem erhöhten Schemel, der mit einem bunten türkischen Teppiche bedeckt ist. Zum Theile breitet sich der Teppich auch über den eingelegten Fussboden aus. Ein prunkvoller Thronhimmel in Schwarz und Grün ist durch Stricke an der Wand des Chores befestigt, in welchem der Thron aufgerichtet steht. Halbtöne herrschen in der Architektur vor, und lassen die Madonna sich vom

Dresden Madonna.

wissen nur von einem Eyckschen Werke in Ypern, für die Abtei S. Martin gemalt, zu erzählen, von einem grossen Triptychon, auf dessen Mitteltafel der Abt van Maelbeke vor der Madonna knieend dargestellt ist. Er hat keine weisse Kutte an, sondern eine Stola und einen gestickten an den Rändern mit den Apostelbildern geschmückten Mantel, auch wird er nicht von der h. Barbara geleitet. Die Flügel aber enthalten vier biblische Scenen. Weder die Grösse noch der Inhalt des Bildes von Burleigh-house stimmt mit dem für Ypern geschaffenen Gemälde überein. Die Tradition (von welchem Alter?) welche die Identität behauptet, ist demnach unbegründet. Vgl. Vaernewyck p. 133.

Grunde überaus wirksam abheben. Säulen von buntem Marmor mit reich geschnitzten korinthischen Capitälen tragen Rundbogen, darüber sind unter gothischen Tabernakeln die Apostelfiguren und höher oben die gekuppelten Spitzbogenfenster angeordnet. Zwischen den Säulen sieht man die Seitenschiffe und die bunten Rautenfenster an ihrem Schmalende, wodurch der Reiz dämmeriger Beleuchtung noch erhöht wird. Die Zartheit der Pinselführung, die miniaturartige Vollendung des Beiwerkes kann unmöglich übertroffen werden.

Auf den Flügeln, welche die Seitenschiffe der Kirche vorstellen, sind links der h. Michael mit dem knieenden Stifter, rechts die h. Catharina abgebildet. Den Erzengel umhüllt eine goldene mit Edelsteinen geschmückte Rüstung. Schild und Helm trägt er in der Linken, mit der Rechten weist er auf den Stifter hin und hält innerhalb der Armweite die Lanze. Seine Flügel sind grün und blau, sein jugendlicher Kopf von langen blonden Locken umrahmt. Das Panzerhemd ist nur am Halse und unter den Hüften sichtbar, das blaue Unterkleid, in Vierecke getheilt und mit goldenen Sternen gestickt, kommt an den Schultern und über den Knieen zum Vorschein. Der Stifter, ein Mann in vorgerückteren Jahren, trägt wie der Kanzler Rollin eine schwarze Perücke, und eine dunkelgrüne Schaube mit braunem Pelzwerk gefüttert. Die Züge des h. Michael besitzen ein weibliches Gepräge, mit etwas grosser Nase und kleinen Augen; störend wirkt das lange Haar, das wie künstlich aufgesetzt erscheint. Die Gesammthaltung ist nicht ohne Anmuth, ja das rechte von der Rüstung umschlossene Bein ist geradezu wundervoll gezeichnet. Auf dem andern Flügel, gleichsam im Seitenschiffe, tritt uns die Gestalt der h. Katharina entgegen. Ihr Körper erscheint stark vorgestreckt, was durch das stark drapirte blaue pelzverbrämte Gewand noch auffälliger gemacht wird. Eine durchbrochene glänzend geschmückte Krone bekundet die königliche Ab-

stammung der Jungfrau, deren schönes Antlitz von reichem blonden Haar umflossen ist. Sie hält in der Rechten das auf die Erde aufstossende Schwert, in der Linken ein offenes Buch, zu ihren Füssen liegt das zerbrochene Rad. Schultern und Brust sind bloss, der Hermelinmantel modisch zugeschnitten, mit über die Arme herabhängenden Zipfeln versehen.

Das Bild pastos gemalt zeigt einen vollkommenen Einklang der Farben, ohne eine Spur der Pinselführung; wir sehen die Farben in den Figuren, wie im Beiwerk leuchtend und klar, erfreuen uns überdies an einem einfachen und fliessenden Faltenwurfe. Durch das Fenster hinter der h. Catharina blickt man in eine Landschaft hinaus, so winzig und reich belebt und anmuthig, wie sie nur Van Eyck darzustellen verstand.

Die Aussenflügel bringen uns einfärbig die Verkündigung vor die Augen. Links steht auf einem achtseitigen Sockel mit lächelndem Ausdruck der Engel mit dem Doppelkreuze in der Linken, während er mit der Rechten die traditionelle Bewegung des Grusses macht. Ein ähnlicher Sockel trägt auf der andern Seite die Madonna, welche mit der Linken die Falten ihres nach vorn sich ausbreitenden Gewandes zierlich zusammenfasst, die Rechte wie in befremdendem Staunen emporhält und den Blick nach oben richtet auf die Taube des zu ihr herabschwebenden heiligen Geistes. Das Ganze ahmt Steinwerk nach und folgt auch in den überaus steifen und eckigen Falten den Vorbildern, welche die kirchliche Sculptur jener Tage darbot.[1]

Am Schlusse des Jahres 1434 war Herzog Philipp wieder auf einer Wanderung durch seine Besitzungen begriffen. Seine Entfernung machten sich die Schatzmeister, wie schon

---

[1] Dresdener Gal. Nr. 1713. Holz. 0,27 h. — 0,8 br. Gesicht und Mantel der Madonna sind retouchirt. Das Bild (in Italien erworben?) galt ehedem für eine Schöpfung Dürers. Mit der gleichen Umschrift wie auf dem Genter Altar: Haec est speciosior sole u. s. w.

einmal,[1] zu Nutzen und hielten Jan van Eyck das Jahresgehalt vor. Zu grossem Missfallen des Herzogs, der auf die Klage Jans von Dijon aus einen Strafbrief an seine Verwalter richtete, dass sie durch ihre Knickerei aus seinem Dienste einen Mann vertrieben, dessen Gleichen man nicht wieder finde und für welchen er noch grosse Aufträge bereit habe, die kein anderer auszuführen im Stande ist.[2] Ueber die Natur dieser Aufträge besitzen wir nur allgemeine Muthmassungen. Schwerlich waren sie künstlerischer Art, obschon der Herzog in seiner Drohung an die Liller Rechnungskammer von „grans ouvrages" spricht. Wahrscheinlich galt es wieder höfische Missionen. Herzog Philipp stand am Vorabende eines Bruches mit England. Handelte es sich um einen letzten Versuch, die Wirren beizulegen oder sich Verbündete zu suchen, genug er berief 1435 einen Congress nach Arras, an welchem englische und französische Abgesandte, die Legaten des Papstes, die Vertreter des Kaisers, Spaniens, Dänemarks, Polens, Deputirte französischer und niederländischer Städte theilnehmen sollten. Zur selben Zeit wurde Jan van Eyck vom Herzog von seiner Staffelei abgerufen und „auf weite Reisen nach fremden Plätzen (estranges marches) in geheimen Zwecken, welche

---

[1] Auch im J. 1426 war Jan van Eyck von der Einziehung seines Gehaltes bedroht gewesen.

[2] Der Brief, vom 14. März 1434 (n. S. 1435) datirt, ist an „nos amez et féaulx les gens de noz comptes a Lille gerichtet. „Nous avons entendu que faictes difficulté de vériffier certaines noz lettres de pension à vie par nous derrainement ordonnée à nostre bienamé varlet de chambre et paintre Jehan Van Eyck, par quoy il n'en peut estre payé de sadicte pension et le conviendra à ceste cause laissier nostre service, en quoy prendrions très-grant des plaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grans ouvrages en quoy l'entendons occupper cy-après, et que ne trouverons point le pareil à nostre gré, ne si excellent en son art et science. Et pour ce nous voulons et expressément vous mandons, que, incontinent cestes veues, vous vériffiez et entérinez noz dictes lettres de pension, et faictes payer ledit Jehan Van Eyck d'icelle pension, tout selon le contenu de nosdictes lettres, sans ce que plus vous en parlez on arguez, en y faictes dilacion, mutacion, variacion on difficulté quelconque sur tant que nous doubtez desobéir et courroucier. Et y faictes tant ceste foiz pour toutes qu'il ne nous conviengne plus rescripre, laquelle chose prendrions très-mal en gré." *De Laborde. I. p. LIII.*

sich nicht weiter beschreiben lassen" gesendet.[1] Die Summe der Ausgaben für diese Sendung geben die Rechnungen auf 720 Fr. an; ihre Höhe kann man am besten daraus ermessen, dass die Kosten einer Reise von Brüssel nach Paris damals 19 Fr. betrugen. Wenn wir uns erinnern, dass es durchaus den Sitten der Zeit entsprach, selbst wichtigere politische Angelegenheiten untergeordneten Persönlichkeiten anzuvertrauen, so hat die Annahme nichts Unwahrscheinliches, dass auch Jan van Eyck im Sommer und Herbste 1435 in einer geheimen Mission verwendet wurde, welche sich auf den Congress von Arras bezog. Diese Muthmassung wird durch den Umstand noch verstärkt, dass sich aus dem erwähnten Jahre kein einziges Werk seiner Hand erhalten hat, mehrere dagegen aus dem nächstfolgenden Jahre. Das ausgedehnteste unter denselben: die Madonna mit dem h. Donatian, dem Canonicus Georg de Pala und dessen Schutzpatron in der Akademie zu Brügge ist freilich ein schlimmer Beleg für den zeitweiligen Rückschritt des Meisters. Für den Hochaltar der Kirche S. Donatian in Brügge ursprünglich bestimmt, hat das Bild durch Reinigung und Uebermalung sehr gelitten; aber abgesehen davon erscheint das Colorit nicht auf der alten Höhe. Man vermisst den gewohnten breiten Pinselstrich und entdeckt, was sonst niemals sichtbar wird, die Spuren tastender Arbeit. Die Gestalten sind mit geringerer Gewandtheit gezeichnet, die meisten Köpfe von stumpferem Ausdrucke, die Hände steif und lang, die Töne nicht in einander verschmolzen; die Carnation endlich giebt nicht den Personen die gefällige

Brügge Mad. mit h. Donatian.

[1] „A Johannes Deick varlet de chambre et paintre de MdS. pour aller en certains voiages loingtains et estranges marches ou MS l'a envoié pour aucunes matières secrètes, dont il ne veult autre déclaration estre faicte: VI^{c} philippus (sic) valent VII^{c}XX livr." Mit anderer Tinte: „Seulement III^{c}LX livres. Super ipsum Johannem Deick ad componendum dont il rend cy quittance de III^{c}LX livres seulement et le surplus montant à semblable somme de III^{c}LX livr. rayé pour deffaut de quittance." Compte de Jehan Abonnel du 1er Jan. 1435 (n. st. 1436) am 31 Dec. 1436. *De Laborde. I. p. 350.*

und behäbige weiche Rundung, sondern ist hart und röthlich von Ansehen. Eine hässlichere Madonna hat Jan van Eyck nicht wieder gemalt, im Christkinde aber wiederholen sich nicht allein die gewöhnlichen Mängel eines zu kurzen, dünnen Körpers, sondern durch den Versuch, das göttliche Wesen in ihm anzudeuten, kam überdies ein ältlicher Ausdruck in den Kopf, der mit der geringen Grösse des Kindes, mit der Kleinheit der Verhältnisse nimmermehr stimmt. Von allen dargestellten Personen fesselt der h. Donatian am stärksten die Aufmerksamkeit des Beschauers. Der würdige, edle Kopf lässt die Ueberladung der Ornamente an den Gewändern vergessen; nichts ist dagegen vorhanden, was in dem h. Georg das Gewöhnliche und Plumpe seiner Körperbildung übersehen liesse und das Auge damit versöhnte. Der Hintergrund des Bildes ist gut erhalten, der Wurf der Gewänder theilweise nicht mehr zu erkennen. [1]

Wien Jan de Leeuw.

Demselben Jahre 1436 gehört das Portrait des Jan de Leeuw in dunklem Pelzrocke, mit einem Ringe an der Hand in der Belvederegalerie in Wien an. Es hat nicht blos die Zeit der Entstehung mit der Brügger Madonna gemeinsam,

[1] Akademie zu Brügge. Nr. 1. Holz. 1,22 m. hoch, 1,57 breit. Die Madonna sitzt unter einem Baldachin in der Tiefe eines gothischen Chores; mit der Linken, die überdies einen Rosenkranz hält, stützt sie das Christkind, das auf ihren Knieen mit einem Papagei spielt und nach einem von der Mutter dargereichten Blumenstrausse greift. Ihr zur Rechten steht der h. Donatian in schwerem brokatnem Messgewande, zur Linken knieet der Stifter, der Canonikus Georg van der Paelen (er starb 1444, genoss eine Präbende seit 1410) mit einem Buche in der Hand, in welchem er mit Hilfe einer Brille, die er in der Hand hält, gelesen hat; hinter ihm gewahren wir, vollständig gerüstet und gewappnet, den h. Georg. Die Stufen und Lehnen des Thrones sind mit Schnitzwerk geschmückt, ebenso wie die Capitäler der Säulen des Chores reich sculptirt erscheinen.

Auf dem unteren Rande des noch ursprünglichen Rahmens liest man: Hoc opus fecit fieri Magister Georgius de Pala, huius ecclesiæ canonicus, per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanias de gremio(?) chori domini MCCCCXXXIV, completum anno 1436. Auf dem oberen Rande ist ein Lobspruch auf die Madonna geschrieben: Haec est speciosior sole, super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis aeternae, speculum sine macula Dei maiestatis. Das sind dieselben Worte, die wir um den Kopf der Madonna auf dem Genter Altare herum geschrieben bemerken. Eine Copie befindet sich im Antwerpener Museum. Nr. 412.

sondern auch den harten röthlichen Farbenton.[1] Von grösserer Bedeutung ist ein anderes Portrait in Belvedere, welches früher als das Bildniss des Jodocus Vydts im vorgerückteren Alter ausgegeben wurde. Der alte Kopf mit spärlichem Haupthaar, dicker Nase und fleischigen Lippen in rothem mit weissem Pelz verbrämten Gewande hat nun keine Verwandtschaft mit dem Stifter des Genter Altarschreines, zeigt aber im Uebrigen eine Rückkehr zu dem kräftigen Farbentone und den scharfen Umrissen, welche wir auf den Londoner Portraits v. J. 1432 bewunderten. Die Originalzeichnung zu diesem Bilde, um so werthvoller, als Eycksche Zeichnungen überaus selten sind, wird in der Dresdener Sammlung bewahrt.[2]

Wien Port. eines alten Mannes.

Nach 1435 übernahm Jan van Eyck keine weiteren vertraulichen Aufträge vom Herzog von Burgund; doch behielt er seine Bestallung als Hofmaler. Auch entwickelte er noch in diesen letzten Jahren seines Leben eine reiche Thätigkeit. Nur in unvollendetem Zustande besitzen wir die heilige Barbara im Antwerpener Museum aus dem Jahre 1437. Der Himmel allein ist schon colorirt, alles übrige in überaus feinen Umrissen gezeichnet und leicht braun schattirt, bei aller Einfachheit so genau und sicher entworfen, dass man sieht, wie sorgfältig der Meister bemüht war nichts dem Zufalle zu überlassen. Die Heilige sitzt im Freien, blättert nachdenkend in einem Buche, und hält in der Rechten einen Palmenzweig. Ihr weiter Mantel ist in brüchigen Falten um sie ausgebreitet, in ihrem Rücken erhebt sich ein hoher

Antwerpen h. Barbara.

---

[1] Wien, Belvedere. Zweites Stockwerk. Zimmer II. Nr. 13. Holz. 1′ h. — 10″ br. Auf der Rahmenleiste liest man: „Jan de Leeuw (das Wort durch einen Löwen wiedergegeben) op Sant Orselen Daen dat claer eerst met oghen saen 1401. Gheconterfeit nu heeft mi Jan Van Eyck wel blijct wanneert begā 1436.“ Der noch ziemlich jugendliche Kopf ist durch Verputzung verletzt worden.

[2] Wien, Belvedere. Zweites Stockwerk. Zimmer II. Nr. 42. Holz. 1′ 1″ h. — 10″ br. Das Bildniss ist von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien in Farbenholzschnitt von Paar publicirt worden. Die Handzeichnung hat Braun photographirt. Die Schrift auf der Handzeichnung ist nicht mehr zu entziffern.

gothischer Thurm (der Thurm ist das ihr zugehörige Emblem), die hügelige mit Bäumen bepflanzte Landschaft weithin überragend.[1]

Berlin Christuskopf.

Aus dem folgenden Jahre 1438 stammt der Christuskopf in der Berliner Galerie, keineswegs den besten Beispielen des Eyckschen Stiles beizuzählen, aber ein interessanter Beweis für die enge Verbindung der beiden Brüder. Offenbar hatte Jan van Eyck, als er diesen Christuskopf schuf, den Himmelskönig Hubert's auf dem Genter Altare vor Augen. Dasselbe Alter, die gleiche Würde und Unbeweglichkeit des Ausdruckes offenbart der Berliner Kopf, der, nebenbei gesagt, bestätigt, dass die Künstler des funfzehnten Jahrhunderts, wie jene des Mittelalters zwischen dem Typus Christi und Gottvaters nicht strenge unterschieden, und die Meinung, dass auch auf dem Genter Altar Christus thronend dargestellt sei, wesentlich unterstützt. Das Urtheil, dass der ältere Bruder in der Verkörperung des Gottesideal Besseres leistete, wird keinen Augenblick schwanken. Jan war unfähig, seinem Kopfe die grossartige ruhige Würde aufzuprägen, welche die Gestalt auf dem Genter Altar auszeichnet und hat in diesem Falle seine Kraft überschätzt.[2]

Brügge Port. seiner Frau.

Ungleich anziehender ist das Portrait seiner Frau aus dem Jahre 1439 in der Akademie zu Brügge. Geschmeichelt

---

[1] Antwerpen, Museum Nr. 410. Holz. 0,32 h. — 0,19 br. Auf dem Rahmen steht: JOHẼS DE EYCK ME FECIT. 1437. Vielleicht ist es dasselbe Bild, welches van Mander (p. 203. edit. 1617. Bl. 126) beschreibt: „een vrouv-mensch met een Landtschapken achter“ und im Besitze des Lucas de Heere angiebt. Es gehörte den bekannten Buchdruckern Enschede in Harlem, welche darnach 1769 einen Kupferstich machen liessen. Im J. 1786 verkauften sie es an einen Kunsthändler C. Yver, von welchem das Werk in die berühmte Sammlung Ploos van Amstel überging. Nach dem Tode des Letzteren erwarb es für 35 Gulden Hr. Oyen, dessen Wittwe es 1828 an Ertborn veräusserte, mit dessen Galerie es durch Legat an das Antwerpener Museum überging. Eine Zeichnung zu dem Bilde besitzt das Museum in Lille.

[2] Berlin, Museum Nr. 528. Holz. 1′ 7½″ h. — 1′ 3″ br. Signirt: „Johẽs de Eyck me fecit et c̄plevit anno 1438, 31 Januarii.“ Aus der Sammlung Solly erworben.

hat er in keiner Weise und was seine unerbittliche Wahrheitsliebe nicht that, fügte obendrein die hässliche Tracht hinzu: die von Haaren entblösste, von zwei schmalen Hörnern verunstaltete Stirn. Meisterhaft bleibt die bis in das Kleinste vollendete Ausführung, welche sich in der wunderbar lebendigen Hand zur höchsten Wirkung steigert.[1]

Antwerpen Madonna.

Die Madonna mit dem Kinde aus der Ertbornschen Sammlung in Antwerpen dürfte derselben Zeit entstammen. Weder der röthliche schwere Farbenton, noch die harten Umrisse, und die verkümmerte Gestalt des Christuskindes können unser Interesse wecken. Bei aller Feinheit der Ausführung, die sich auch hier nicht verleugnet, würde das Bild uns daher ziemlich gleichgültig lassen, wenn es nicht und zwar das einzige Mal eine Wechselbeziehung zwischen der Schule von Brügge und jener von Köln verriethe. Bei Hubert war eine solche Berührung auch nicht in der leisesten Spur wahrzunehmen, auch Jan hält sich sonst ganz frei vom kölnischen Einflusse. Nur in dieser Antwerpener Madonna, so scheint es, hat er sich der Kölner Kunstweise genähert, sogar ein bestimmtes Kölner Werk als Muster angenommen: die sogenannte Seminarmadonna in Köln, welche in überlebensgrossen Verhältnissen die Maria mit dem Christuskinde auf dem Arme vor einem Teppiche stehend, schildert.[2] Jan van Eyck ordnete nicht allein

---

[1] Brügge, Museum. Nr. 2. Holz. 0.32 h. — 0.26 br. Sie trägt einen oben offenen Oberrock (houppelande) von Scharlachtuch mit grauem Pelz besetzt, mit langen, weiten Aermeln. Der Gürtel von grüner Seide ist sehr hoch gezogen. Ihre Rechte schmückt der Ehering. Auf dem Rahmen, der dunklen Marmor nachahmt, steht zu lesen: „Coniux meus Johannes me complevit anno 1439. 17. Junii. Etas mea triginta trium annorum. Als ikh kan.“ Das Bild wurde der Akademie 1808 von Herrn Pierre van Lede geschenkt und befand sich früher in der Zunftcapelle der Maler und Sattler (Lucas u. Eligiuscap.) in der Noorzand Straet, jetzt Cap. der Schwestern des h. Joseph.

[2] Antwerpen, Museum. Nr. 411. Holz. 0.19 h. — 0.12 br. Signirt auf den Rahmen: Als ikh kan.

JOHĒS DE EYCK ME FECIT + CPLEVIT AÑO 1439.

Aus der Ertborn-Sammlung, früher im Besitze des Pfarrers von Dickelvenne in Ostflandern. Dem Bilde entspricht eine Schilderung in dem Inventare der Regentin Margaretha

sein Bild ähnlich an, sondern bemühte sich auch, wenngleich ohne Erfolg, den einfachen schönen Fluss der Gewänder, welcher die Kölner Tafel auszeichnet, wiederzugeben.

Frankfurt Mad. von Lucca.

An die Antwerpener Madonna reiht sich die Madonna von Lucca im Städelschen Museum in Frankfurt an, so benannt nach ihrem frühern Besitzer, dem Herzog von Lucca. Die Hauptfigur steht hier nicht, sondern sitzt unter einem Thronhimmel; die technische Behandlung aber, wie die ganze Art der Auffassung lassen muthmassen, dass das Bild in derselben Zeit entstanden sei, wie das zuletzt erwähnte. Das ächte Eycksche Gepräge verleihen der Madonna von Lucca die wieder ganz wundervoll gemalten Nebendinge, der Leuchter, das Glasgefäss, das kupferne Becken.[1]

Paris Rothschild Madonna.

Eine authentische Schöpfung Jan's bewahrt die Sammlung Rothschild in Paris. Die Madonna, unter einem reich verzierten Thronhimmel aufrecht stehend, trägt auf ihrem Arm das Christkind, welches einen knieenden Dominicaner segnet. Eine weibliche Heilige (ohne Emblem?) begleitet die Madonna, deren Krone von einer Nonne gehalten wird. In der Ferne öffnet sich der Ausblick auf eine Landschaft,

---

von Oesterreich, aufgenommen in Mecheln 1524: „Un petit tableau de Notre Dame tenant son enfant lequel tient un petit pater noster en sa main, forte antique, ayant une fontaine auprès elle et deux anges tenant aux drapt d'or figuré derrière elle.“ *De Laborde I. p. 26.* Die Kölner Seminarmadonna, am Anfange der fünfziger Jahre unter einem jüngeren Gemälde aufgedeckt ist von einer Frau Elisabeth von Reichenstein gestiftet worden. Da diese auf dem Bilde zu Füssen der Madonna in sehr jungem Alter geschildert ist und wir das Heirathsjahr ihrer Eltern (1402) kennen, so lässt sich auch die Entstehungszeit des Bildes ungefähr bestimmen, etwa 1420—25. Die Seminarmadonna (ein reines Temperabild) ist gewiss nicht vom Meister Stephan, dem Schöpfer des Dombildes, gemalt worden, ebensowenig hat sie Wesentliches mit den Bildern, die gewöhnlich Meister Wilhelm aus dem Schlusse des 14. Jahrh. zugeschrieben werden, gemein. Vorläufig bleibt sie für sich bestehen. *Vgl. Schnaase, Gesch. d. b. K. im Mittelalter. IV. p. 416.*

[1] Frankfurt, Städelsches Museum. Nr. 64. Holz. 1′ 11½″ h. — 1′ 5½″ br. Aus der Sammlung des K. von Holland für 3000 Gulden erworben.

durch eine vielthürmige Stadt, durch Fluss und Brücke belebt.[1]

Antwerpen Privatbesitz h. Frauen am Grabe Christi

Ein anderes Bild, dessen Aechtheit nicht bezweifelt werden kann, befand sich vor einigen Jahren im Privatbesitz in Antwerpen. Es stellte die heiligen Frauen am Grabe Christi vor, welchen ein Engel die Auferstehung verkündigt und am Fusse des Grabes die drei schlafenden Wächter. Die Rüstung der Wächter war mit der grössten Sorgfalt und Genauigkeit gemalt und auch die Landschaft entbehrte nicht fesselnder Züge.[2]

Petersburg Verkündigung.

Die Eremitage endlich in Petersburg bewahrt von der Hand Jan's eine Verkündigung. Die Madonna knieet an dem Betpulte in einem mit Pfeilern und Steinwerk reich geschmückten Raume, ihr gegenüber links der Engel mit der Lilie und Schriftrolle; über der Gruppe schwebt der heilige Geist herab. Kann das Bild auch nicht zu den besten Leistungen des Meisters gerechnet werden, so besitzt es dennoch in der vollendet feinen Ausführung und der Fülle des Details eine grosse Anziehungskraft.[3]

London Hope Madonna.

Nicht so sicher in Bezug auf den Eyckschen Ursprung sind wir im Angesicht des Madonnabildes im Besitze Hope's in London. Die Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm thront in einer Nische unter einem Baldachin, der von reich sculptirten, mit kleinen Statuen besetzten Pfeilern getragen wird. Um die Nische läuft ein Band mit den Worten:

„Domus dei est et porta celi."

---

[1] Paris, Rothschild. Holz. 1′ h. 1′ 7″ br.

[2] Holz. 2½′ h. — 1½′ br.

[3] Petersburg, Eremitage. Nr. 443. Holz. 2′ 9″ h. — 1′ br. Nach einer unsicheren Tradition soll das Bild für Philipp den Guten gemalt sein und von ihm nach Dijon gestiftet. Hier in Dijon wurde es 1819 vom K. von Holland gekauft und dann für die Eremitage erworben. Nach Mr. Weale's Mittheilung befand es sich ursprünglich (wann?) in der Sammlung Van Hal in Antwerpen. Eine verkleinerte Wiederholung 10¼″ — 8″ befand sich in Paris bei Mr. Joly de Bammeville und wurde 1854 von Nieuwenhuys angekauft.

Zu Füssen der Jungfrau aber auf dem Sockel steht der Spruch:

„Ipsam est quam praeparavit domus filio divi mei."

Die Composition des Bildes, die Haltung der Madonna stimmt vollständig mit der Madonna in der Antwerpener Galerie überein, nur dass der Brunnen und die beiden Engel, welche die Draperie des Thronhimmels halten, fehlen und ein architektonischer Hintergrund die Scene abschliesst. Weder die Aehnlichkeiten noch die Contraste sprechen an sich gegen den Eyckschen Ursprung. Desto grössere Bedenken erregt die technische Behandlung, die dünne und kalte Farbe, die grauen glanzlosen Schatten, der Mangel an Luftperspective, die dürftige Zeichnung der Madonna und des Kindes, die hier nicht wie auf anderen Bildern durch irgend welche Schönheit des Colorits ersetzt wird. Sollte dieses Werk in der That Jan van Eyck angehören, so müsste es wenigstens auf die unterste Stufe gestellt werden.[1]

Berlin Mad. im Garten.

Von zweifelhaftem Ursprunge erscheint uns ebenfalls die Madonna, welche aus der Suermondtschen Sammlung in die Berliner Galerie überging. Die Hauptgruppe gleicht jener auf den beiden eben erwähnten Bildern, nur die Staffage wechselt. Inmitten eines Rosenhages neben einem Springbrunnen steht die Madonna in weitem braunrothen Mantel, das nackte Christkind auf dem Arm. Den Hintergrund füllen mit grosser Sorgfalt, aber nicht ganz naturgetreu gemalte Cypressen, Orangen und Palmen. Die Hässlichkeit des Madonnenkopfes und Kindesleibes, der

---

[1] London, Mr. Beresford Hope. Holz. 1′ 10″ h. — 11 1/2″ br. Aus der Sammlung des Königs v. Holland für 600 Gulden angekauft. Waagen *(Lützow, Zeitschrift f. b. K. 1867. S. 127)* geht zwar gleichfalls von der genauen Verwandtschaft der Antwerpener und Hopeschen Madonna aus, hat aber keinen Zweifel an ihrer Aechtheit. „Nur beweist die minder gute Zeichnung des Kopfes der Maria, dass das Hopesche Bild noch um etwas früher gemalt sein möchte."

gebrochene Faltenwurf, die dumpfe Farbe, die falsche Perspective weisen auf die Hand eines Schülers.[1]

Grund mit dem Urtheile zurückzuhalten, gibt ein Madonnenbildchen der gleichen Sammlung, welches wohl auf eine Originalcomposition Jan van Eyck zurückgeht, aber nur in Wiederholungen oder Nachahmungen erhalten scheint. Die Madonna, eine reiche Krone auf dem Haupte, steht im Schiff eines gothischen Domes, rechts hinter ihr singen zwei Engel in der offenen Bogenthüre der Chorschranken, welche ein Crucifix und Statuen schmücken, aus einem offenen Buche. Der Typus der Köpfe zeigt Anklänge an Jan, die Erinnerung an die Dresdener Madonna steigt unwillkürlich auf. Die Farben haben aber nicht den Silberton, den wir an den echten Werken des Meisters bewundern und sind auch schwerfälliger aufgetragen. Dazu kommt, dass der Lichteffect — die Sonnenstrahlen, links durch die Scheiben des hochgelegenen Fensters geworfen, fallen schräg ein und durchbrechen das Halbdunkel der Kirche, eine offene Capellenthüre lässt ebenfalls Tageshelle in die tiefen Hallen eindringen — an die Vorgänge späterer holländischer Maler mahnt. Man könnte meinen, ein Meister wie de Hoogh habe ein Eycksches Bild copirt. Möglich übrigens, dass die gegenwärtige Beschaffenheit des Bildes, der dicke Auftrag von einem modernen (tüchtigen) Restaurator stammt.[2]

Berlin Mad. i. d. Kirche.

[1] Berlin, Holz. 0.59 h. — 0.43 br. In Florenz von Otto Mündler erworben. Hotho (*Zeitsch. f. b. K. 1867. S. 103*, wo auch die Mad. abgebildet ist) nennt als Autor Hubert van Eyck und versteigt sich zu folgender Behauptung: Das Madonnenbild überragt das Genter gesammte Kunstwerk in demselben Grad, in welchem die Genter Tafeln höher stehen als jede beglaubigte Arbeit Johanns. Waagen *(ebend. 1868. S. 127)* hält an der Hand Jan van Eycks fest und lässt es mit Rücksicht auf die Landschaft nach seiner Rückkehr aus dem Süden 1430 gemalt sein.

[2] Berlin, Holz. 0.31 h. — 0.15 br. In Nantes angekauft. *De Laborde. I. p. 50.* Eine verhältnissmässig jüngere Nachahmung (Antwerpener M. 255, 256) wird bei Memling angeführt werden. Die gleiche Composition kommt auch in der Galerie Doria in Rom. Braccio III. Nr. 38 vor.

Der Katalog der Eyckschen Bilder würde noch stattlicher ausfallen, hätten sich alle Werke, von welchen alte, theilweise fast gleichzeitige Aufzeichnungen Kunde geben, erhalten.

Facius erwähnt ein Triptychon, im Palaste des Königs Alphons von Arragonien in Neapel aufgestellt, welches die Verkündigung darstellt, mit den Heiligen: Johann Baptist und Hieronymus auf den Flügeln; die Aussenseiten enthielten die Bildnisse der Stifter, Battista Lomellino und dessen Gattin.[1] Von diesem Triptychon hat sich jede Spur verloren, gerade wie von dem Altarbilde: die Geburt Christi und die Anbetung der drei Könige, welches nach Sansovino's Bericht in der Kirche S. Maria de' Servi in Venedig vorhanden war.[2]

In dem Inventar der Regentin Margaretha finden wir zwei Tafeln von „maistre Jehan“ dem Maler eingetragen. Das eine stellte die Madonna vor, das andere den Monseigneur de Ligne.[3] Sie sind nie wiedergefunden worden.

Wie im Mittelalter, so bildete auch noch im fünfzehnten Jahrhundert der religiöse Gedankenkreis vorzugsweise die Welt, in welcher sich die Phantasie der Maler bewegte. Schon die äussere Bestimmung der Gemälde, ihre Aufstellung in Kirchen und Capellen bedingte diese stoffliche Einschränkung, welcher sich die Künstler um so leichter fügten, als es innerhalb der biblischen und legendarischen Welt keineswegs an Fülle und Mannigfaltigkeit des Inhaltes gebrach, viele Schilderungen nur dem Namen nach von weltlichen Darstellungen sich unterschieden. Aber auch letztere, die wir gegenwärtig als Genrebilder charakterisiren würden, fehlten nicht. Sie scheinen der nieder-

---

[1] *Facius, de viris illustribus.* Eastlake meint, dass dieses Bild das von Antonello da Messina zuerst gesehene und bewunderte war. Der Name Lomellino hat im 15. Jahrh. in Genua einen trefflichen Klang. Carlo Lomellino wurde 1433 mit 10 grossen Schiffen nach Balaclava gesendet, um das dortige Castell gegen die Angriffe der Tartaren zu vertheidigen. *Archivio stor. d'Italia. N. Seria. vol. V. p. 1.*

[2] *Sansovino, Descrizione di Venezia. 1580. p. 57.*

[3] *De Laborde. p. 31.*

ländischen Kunst namentlich in Italien viele Freunde verschafft zu haben. Facius erzählt, dass Herzog Friedrich von Urbino ein Badezimmer mit solchen Bildern schmückte.[1] Ein lebenslustiger Cardinal, Ottaviano degli Ottaviani besass Gemälde ähnlicher Natur: Zierliche Frauen, deren Reize dünne Schleier leicht umhüllen, entsteigen dem Bade. Eine alte Frau in der Ecke schwitzend, belehrt uns über die heisse Natur des Bades. Ein Hund im Hintergrunde trinkt Wasser. Auch der Spiegel fehlt nicht, welcher gleich einem Wahrzeichen auf Eyckschen Werken wiederkehrt.

Noch am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts befanden sich in verschiedenen Städten Italiens ähnliche Schildereien. Die Sammlung des Nicolo Lampognano in Mailand enthielt das Bild eines Kaufherrn und seines Dieners.[2] Der Philosoph Leonico Tomeo besass die Otterjagd, auf Leinwand gemalt, über ein Fuss hoch, mit zahlreichen Figuren im Hintergrunde.[3] Das seltsamste Werk, welches Jan van Eyck geschaffen hatte, bleibt aber dennoch das Abbild der Welt in der Form eines Kreises, mit genauer Angabe der Entfernungen und Städtelagen. Er hatte es für den Herzog Philipp von Burgund gemalt.[4]

Es liegt in der Natur der Dinge, dass nachdem einmal Jan's Ruhm fest gegründet war, ihm nicht allein das Beste, was die Schule hervorgebracht oder was man für das Beste hält, zugeschrieben, sondern sein Namen auch mit den allgemeinen Ereignissen künstlerischer Entwickelung in Verbindung gebracht wurde. Der Geschichte der Erfindungen geht die Mythologie der Erfindungen voraus. Diese stützt sich freilich nur auf die Tradition, darf aber trotzdem nicht ganz verachtet werden, wäre es nur, weil

---

[1] *Vasari I. 163. Facius p. 46.*

[2] *Anonymus Morelli.* p. 45. S. Anhang.

[3] *Ebend. p. 14.* Ist dieses Bild authentisch, so wäre es das einzige Beispiel, dass Jan auch auf Leinwand gemalt hat, was für grosse Dimensionen in den Niederlanden durchaus nicht ungewöhnlich war.

[4] *Facius p. 46.*

sich in ihr der Heroencultus der alten Zeiten wiederspiegelt. Jan van Eycks erfinderische Kraft hat sich nach dieser Mythologie auch auf dem Gebiete der Glasmalerei bewährt. Noch im vorigen Jahrhundert[1] wurde die Kunst, auf Glas zu emailliren, auf ihn zurückgeführt und auch das Ueberfangglas, welches in zwei Schichten an einander geschmolzen farbloses mit farbigem Glase vereint, durch Herausschleifen des farbigen Ueberfanges das farblose wieder erscheinen lässt, also die Farbenwirkung verdoppelt, soll von ihm erfunden worden sein. Die durchgreifende Wichtigkeit dieses Fortschrittes lässt sich nicht bezweifeln, da man sich dadurch von dem beengenden Joche der Bleieinfassungen befreite, doch ist Jan's Antheil an der Erfindung nicht sichergestellt. Gewiss ist, dass bereits am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts Ueberfanggläser im Gebrauche waren.[2]

Die Anwendung perspectivischer Regeln in der Malerei wird gleichfalls als das Verdienst Jan's angeführt. Gewiss ist, dass er seine Bilder mit landschaftlichem Hintergrunde zu schmücken liebte, und dass er es verstand, den landschaftlichen Schilderungen durch die liebevolle Wahrheit und durch den Duft der Farbe einen hohen Reiz zu verleihen. Das eigenthümliche Farbenspiel der Luft inbesondere gab er vortrefflich wieder. Doch leiteten ihn dabei mehr die angeborene Empfindung und der Farbensinn als mathematische, dafür ohnehin unzureichende Regeln. Desshalb kann er auch nicht füglich ein Erfinder heissen. Man muss

---

[1] *Le Vieil, Die Kunst auf Glas. Nürnberg 1779. 4⁰. p. 64.* Diese Behauptungen, für welche keine ältere Quelle nachgewiesen werden kann, als die remarques savantes et curieuses de M***, Paris 1698. p. 81, wurden für zahlreiche altflandrische Bilder verhängnissvoll. Die Restauration z. B. der Boissereeschen Sammlung ging von der Meinung aus, dass die Bilder ursprünglich alle wie Glasmalereien aussahen und suchte ihnen diesen glasartigen Charakter wieder zu verleihen.

[2] Die Fenster im Frankfurter Dom aus dem 14. Jahrh. (nicht mehr daselbst vorhanden) zeigten bereits Schmelzfarben.

sogar noch weitergehen, und die vollständige Kenntniss der Linearperspective Jan absprechen. Man streife in Gedanken von seinen Figuren die kräftige harmonische Farbe ab und prüfe sie dann auf die Gesetze der Verkürzung, der richtigen Licht- und Schattenvertheilung hin. Man wird dann unsere Ueberzeugung theilen. An der Thatsache lässt sich nicht mäkeln, dass die Kunst der Perspective von den Italienern zuerst ausgebildet, zuerst in eine wissenschaftliche Form gebracht wurde. Während von Jan van Eyck nur ausgesagt werden kann, dass er den Hintergrund seiner Bilder perspectivisch richtig zeichnete, mit Hilfe der Farbe die Vertiefung der Landschaft bis zur Täuschung wiedergab und die eigenthümlichen Luftwirkungen meisterhaft darstellte, gilt von einem Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts, von Paolo Uccelli, mit Recht die Behauptung, ihm danke die Linearperspective die wesentlichsten Fortschritte. Dem vlämischen Meister genügte zumeist die scharfe bis in die geringste Einzelnheit genaue Naturbeobachtung; die italienischen Zeitgenossen gingen noch weiter, sie blieben nicht bei den einzelnen Erscheinungen stehen, sondern erhoben die unmittelbaren Anschauungen zu wissenschaftlichen allgemeinen Regeln, welche gelehrt, weiter verpflanzt und entwickelt werden konnten. Der Mangel einer solchen lehrhaften Methode hat es wesentlich verschuldet, dass gleich nach Jan's Tode im Norden ein Stillstand in der Entwickelung der perspectivischen Kunst eintrat, dagegen haben die ständigen Bemühungen, die Kunst der Perspective auf demonstrativem Wege weiter zu führen, in hohem Maasse zu dem raschen Aufschwung der italienischen Malerei beigetragen. Orcagna und andere Giottisten begannen im vierzehnten Jahrhunderte das Studium, welches sodann Paolo Uccelli[1] namhaft förderte, Donatello, Man-

---

[1] In Paolo Uccelli entdeckten wir vielfach den starken Gegensatz zu Jan van Eyck. Uccelli's Bilder sind meist in einer einzigen Farbe ausgeführt, in einer Art von chiaroscuro, mit Hilfe von grüner Erde.

tegna, Piero della Francesca und andere weiter entwickelten, bis es durch Luca Pacioli und Leonardo da Vinci seinen Abschluss fand.

Die Unzulänglichkeit der theoretischen Kenntnisse Jan's wirft keinen Schatten auf seine persönliche Begabung, die auch in den letzten Lebensjahren ihn über schwere technische Aufgaben leicht Herr werden liess. Von Jan's Schicksalen in der Schlusszeit seines Lebens besitzen wir nur eine dürftige Kunde. Wenn wir Vasari und Karel van Mander Glauben schenken, so besuchte ihn in diesen späteren Jahren Antonello da Messina, und liess sich in die Geheimnisse der Oelmalerei einweihen. Historisch be-

---

Wenn er seinen Werken volle Farbe gab, so hatte er gar keinen oder nur halben Erfolg. Ihm fehlte offenbar der feinere Farbensinn, und er erreichte die beabsichtigte Wirkung nur durch die Verkürzung der Linien nach perspectivischen Regeln und die Abstufung von Licht und Schatten, also durch Helldunkel. Dieses bezeugt sowohl Vasari und bekunden die Reste, die sich von Uccelli's Wandgemälden im Klosterhof v. S. Maria novella in Florenz erhalten haben. *Vasari (III. 87)* lobt die perspectivische Kunst des Meisters, von welcher früher nur bekannt war, was der Zufall gelehrt hatte; er tadelt aber gleichzeitig Uccelli's Colorit. Uccelli malte „die Gründe blau, die Städte roth und die Gebäude verschieden, wie es ihm einfiel, was ein Fehler war, denn Gegenstände, welche man sich von Stein denkt, können und dürfen nicht verschieden gefärbt sein.“ Seine Verdienste um die Ausbildung der Perspective schildert Vasari noch ausführlicher: „Er zeigte den Künstlern, man könne eine Weise finden, durch welche die Linien auf einer ebenen Fläche zurücktreten und ein Raum, der an an sich klein und gering ist, scheinbar Weite und Ferne gewinnt. Wer überdies noch Licht, Schatten und Farben mit Verstand und Geschmack an ihre Stellen zu vertheilen weiss, täuscht in Wahrheit das Auge so, dass die Malerei erhoben zu sein scheint und man die Gegenstände in Wirklichkeit zu sehen glaubt.“ Bei Paolo Uccelli und Jan van Eyck sehen wir daher die Eigenschaften eines Gemäldes getheilt, welche vereinigt, den Schein des Lebens und der Rundung in Bildern wecken. Paolo's Bilder haben Relief ohne Farbe, van Eyck versteht sich auf das Colorit, gibt aber den Gestalten nicht immer zureichendes Relief. Dass der Letztere als der früheste Meister moderner Malerei begrüsst werden muss, steht fest, aber auch Paolo Uccelli's Verdienste um die wissenschaftliche Begründung der Perspective sind sicher begründet. Welche Fortschritte die Kunst der Perspective in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien machte, lehrt am besten das im British Museum bewahrte Skizzenbuch des Jacopo Bellini aus dem Jahre 1430. Rumohr konnte (in einem dem Skizzenbuche angehängten Blatte) mit Recht betonen, dass Jacopo Bellini unter den Ersten war, welche das Studium des Nackten ausbildeten.

gründet ist dieser persönliche Verkehr keineswegs, nicht einmal aus zahlreichen Gründen wahrscheinlich.[1]

Seine letzten Tage soll übrigens Jan van Eyck in Ypern verbracht haben und hier einen Flügelaltar unvollendet zurückgelassen, welchen der Abt von S. Martin bei ihm bestellt. Nach Vaernewyck's Beschreibung stellte das Triptychon die Jungfrau mit dem Kinde dar, zu ihren Füssen den knieenden Abt, auf den Flügeln aber (unvollendet) vier marianische Symbole: den brennenden Dornbusch, Gideons Fell, Ezechiels Pforte und Aarons blühenden Stab. Merkwürdig genug wurde in belgischen Sammlungen lange Zeit ein Bild gezeigt, welches zwar dieser Beschreibung vollkommen entspricht, in welchem aber Jan's Handmarke vergebens gesucht wird.[2]

---

[1] *Vasari* IV. 76. *Van Mander* p. 202. edit. 1617. Bl. 125.

[2] Die älteste Nachricht über das Altarbild von Ypern würde die Chronik der grauen Mönche von Ypern (die betreffende Stelle publicirt im *Messager des sciences etc. Gand 1825. p. 168)* enthalten, wenn sie überhaupt Glaubwürdigkeit besässe. Sie lautet: „Anno 1445 heeft meester Joannes Van Eycken, een befaemden Schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, te welck gestelt wierdt in den choor van Sint Maertens tot een gedachtenis van den eerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie (sic!), abt ofte proost Van Sint-Maertens Klooster, die daer voor begraven liegt.“ Das falsche Datum, die falsche Schreibweise der Namen des Künstlers und Stifters erregen Zweifel an dem hohen Alter, wohl gar der Gleichzeitigkeit der Nachricht. Doch ist das Altarbild von Ypern noch anderweitig gut beglaubigt. So citirt es Lucas de Heere in seiner Ode (bei *Van Mander*); wo er die Seltenheit der Eyckschen Werke hervorhebt:

„Zijn werck dat was ghesocht nyt
alderley Landouwen,
Daerom men weynigh meer vindt
als dees Tafel yet,
Dan datmen slechs noch eene in
Brugghe maech aenschouwen,
En eene t'Iper noch, die doch
voldaen is niet.“

Auch *Vaernewyck* in seinem *Nieu traetaet* 1562 erwähnt das Bild und in seiner „Historie van Belgis“ (p. 133) giebt er von demselben eine genauere Beschreibung: „In die kercke ende proostie van Sinte-Marten, wiert bewaert een tafereel, daer Ons liwe Vrouwe met haer kindekin in ghefigureert staet, ende eenen abt oft proost daer voren knielende, de deuren zyn onvoldaen, ende hebben elck twee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedions Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria corresponderen, wel besiens weerdich, oock ghewaeckt by meester Joannes van Eyck, welcs werc meer hemelsch dan meinschelic schynt.“ Van Mander wiederholt diese Beschreibung, spricht aber von dem Bilde als wäre es nicht mehr in Ypern vorhanden: „daer was een tafereel.“ Ueber die weiteren Schicksale des Bildes berichtet ein Artikel

Bis zu seinem Tode scheint Jan van Eyck seine Stelle im herzoglichen Hofhalte beibehalten haben. Die letzte Einzeichnung in den Rechnungsbüchern des Herzogs, die von Jan van Eyck handelt, stammt aus dem Jahre 1439, hat eine von Jan an einen Miniaturmaler geleistete Zahlung zum Gegenstande und nennt ihn nach wie vor: „paintre de monseigneur".[1] Daraus erhellt, dass die Meinung einzelner Schriftsteller, Jan wäre bei seinem fürstlichen Gönner in Ungnade gefallen und schliesslich seines Amtes entsetzt worden, keinen sicheren Boden besitzt.[2]

Jan van Eyck starb in Brügge, wie ausgerechnet wurde, am 9. Juli 1440; feststeht nur, dass sein Tod 1440—41 fällt. Während der Todestag selbst ungewiss, haben sich Einzelnheiten, die sich auf sein Begräbniss beziehen, in grösserer Zahl erhalten. Jan van Eyck wurde auf dem Friedhof ausserhalb der Kirche S. Donatian begraben. Die Kosten der Beisetzung waren sehr beträchtlich und lassen auf einen grösseren Pomp schliessen; sie betrugen 12 Livr. parisis; für das Geläute wurden 24 sols parisis gezahlt. Am 21. März 1441 (1442 neuen Stiles) wurde auf die Bitte seines Bruders

---

in der „*Biographie des hommes remarquables de la flandre orientale*" von Mersseman, dass dasselbe bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts unversehrt auf dem Altare stand, zur Zeit der französischen Invasion vom Bischof in seinem Palaste zur grösseren Sicherheit aufbewahrt, dann aber mit dem bischöflichen Mobiliar versteigert wurde. Seitdem kam es öfter auf den Kunstmarkt, gerieth zuletzt 1861 in den Besitz eines Hr. Schollaert in Löwen. Doch will kein Kunstkener die Hand Jan van Eycks erkennen. Es ist eine Copie, wobei es freilich auffällt, dass ein unvollendetes Bild copirt worden ist. Carton und Waagen (*Handbuch der Malerei S. 90*) halfen sich, indem sie an die Stelle Jan's seinen Bruder Lambert setzten. Von Lambert spricht aber keine Quelle, und dass er ein Maler war, müsste noch erst bewiesen werden.

[1] 1438—39. Compte troisième de Jehan de Visen pour ung an entier, du 1er Janvier MCCCCXXXVIII (1439, n. s.) au XXXI decembre MCCCCXXXIX. 1234. A Johannes van Eicke paintre de monseigneur, qu'il avait payé à ung enlumineur de Bruges pour avoir enluminé certain livre pour mondit seigneur ou il y a II^c^LXXXII grosses lettres et XII petites. VI francs, VI sols, VI d. *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, I. 358.*

[2] *Kervyn de Lettenhove, Journal des beaux arts. III. année p. 5.* und *Weale, Catalogue du Musée de Bruges p. 11.*

Lambert der Sarg aus der Erde wieder genommen und in der Kirche selbst, in der Nähe des Taufbrunnens beigesetzt.[1] Sein Testament ist im Jahre 1442 eröffnet worden.[2]

Dass der glänzende Namen Jan van Eycks missbräuchlich bei Bildertaufen genannt wird, kann nicht Wunder nehmen. In den Katalogen öffentlicher und privater Sammlungen wurden ihm gar viele Werke aufgeladen, an denen er niemals Antheil gehabt. Theils geschah dieses aus Unkenntniss. So zählte ehedem der Katalog der Münchner Pinakothek mehrere Van Eycks auf, obgleich die Sammlung in Wahrheit nicht einen einzigen besitzt. Theils trug böser Wille die Schuld. Dann auch absichtliche Fälschungen kommen vor, und trügerische Datirungen und Bezeichnungen,

---

[1] Vgl. *Weale, Notes sur Jean van Eyck p. 15,* der für das Datum: 9. Juli 1440 einsteht, doch nicht vollkommen überzeugt. Die Urkunden, auf welchen unsere Nachrichten beruhen, sind die Capitelrechnungen. Ihr Wortlaut ist folgender:

„Computatio Johannis civis, canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis, anni 1440, facta capitulo, anno 1441.

Receptum ex sepulturis mortuorum, et redemptione funeralium.

Item. — Pro sepulture magistri Johannis Eyck pictoris XII lib. par.

Receptum ex campanis mortuorum.

Item. — Ex campana magistri Johannis Eyck pictoris XXIIII sol par.“

Aus den Capitelacten hat dann Carton noch die folgende Notiz ausgezogen:

„Eadem die (21 Martii, 1441, or n. s. 1442) ad preces Lamberti fratris quondam Jo. de Eyck, solempnissimi pictoris, domini mei concesserunt quod corpus ipsius, quod jam sepultum in ecclesie ambitu, transferatur, de licentiâ episcopi, et ponatur in ecclesia juxta fontes salvo jure anniversarii et fabrice.“

Am Rande liest man den Vermerk: „Concessio sepulturae Johanni pictori.“ *Carton p. 287.*

[2] Aus denselben Capitelrechnungen: „1442.“ “Ex Testamento Johannis Eyck pictoris XLVIII sol par.“ *Carton p. 176.*

Sein Amt als Maler im herzoglichen Haushalte wurde erst 1449 wieder besetzt. Philipp der Gute übertrug es einem Daniel Daret, der aus Tournay stammte und dessen Bruder Jacob mit Roger van der Weyden gleichzeitig in die Zunft eintrat. Das Patent hat sich noch im Originale erhalten und wird im k. belgischen Staatsarchive aufbebewahrt. Es lautet: „Audiencier de nostre chancellerie, bailliés et délivrés hautement à Daniel Darest paintre nos lettres patentes [à double] queue, par lesquelles l'avont retenut nostre paintre et varlet de chambres aux honneurs, sans en prendre [aucune] chose, pour le droit de nostre séel montant à cinquante-et ung solz, car en faveur de luy, luy avons [donné et] quité.“ Datirt Brugge 3 Nov. 1449. Von diesem Daniel Daret ist weiter nichts bekannt.

um den Werth des betreffenden Bildes in den Augen Leichtgläubiger zu erhöhen.

Apokryphe Bilder.

Als die schlimmste Fälschung dürfte sich der Christuskopf in der Brügger Akademie[1] herausstellen. Im Jahre 1788 hat denselben ein gewisser Herr Busscher der Akademie überwiesen. Er ist offenbar ein verkleinertes Facsimile des Christuskopfes, welchen Jan van Eyck 1438 gemalt hat. Von eigenhändiger Arbeit des Meisters zeigt sich keine Spur; die kalte, harte, leblose Maske, der Mangel an breitem Auftrage und durchsichtigen Farbtönen weisen auf einen oberflächlichen Nachahmer hin. Soll man nun der Unterschrift und dem Datum, welche die Aechtheit beweisen sollen, glauben? An das Datum, je nachdem man es 1420 oder 1440 las, wurden biographische Schlüsse geknüpft, von jenen, welche die Leseart 1420 behaupteten, die ganz apokryphe Erzählung von einem Aufenthalte Jan's in Antwerpen auf dieses Bild begründet. Durch den Christuskopf hat Jan der Antwerpener Gilde seine Kunst weisen wollen. Mit der Anecdote fiel auch die Leseart 1420. Die andere Leseart 1440 hat keinen grösseren Werth. Die ganze Inschrift lautet: „Als ikh kan, Johēs de Eyck, inventor, anno 1440, 30 January.“ Die Fassung ist ungewöhnlich und regt die grössten Bedenken an. Lässt sich annehmen, dass Jan erst in seinem höheren Alter, nachdem der Ruhm seiner Erfindungen sich längst verbreitet hatte, sich einen „inventor“ schrieb? Ist es denkbar, dass er seine Ansprüche auf diesen Titel durch ein Werk bekräftigte, in welchem seine Verdienste, seine Eigenthümlichkeit gerade am wenigsten offenbar werden? Ist es endlich glaublich, dass Jan un-

Brügge Christuskopf.

[1] Brügge, Museum. Nr. 3. Holz. 0.32 h — 0.26 br. Bei den Signaturen Jan van Eycks ist es auffallend, dass er häufig sogar den Tag der Vollendung angibt, dass dieser Tag so oft in den Monat October fällt und endlich dass die Schriftzüge so sehr wechseln. Beinahe jedesmal sind andere Buchstaben, bald lateinische Lettern, bald Mönchsschrift runde und eckige, grosse und kleine gebraucht. Das regt manche bedenkliche Gedanken an.

mittelbar nachdem er das treffliche Portrait seiner Frau geschaffen hatte, ein so schlechtes Bild aus seiner Werkstätte hervorgehen liess? Trotz der Unterschrift, ja wegen derselben muss die Aechtheit des Brügger Christuskopfes geleugnet werden.

München Anbetung der Könige.

Was die Münchner Bilder, die auf den Namen Jan van Eycks gehen, betrifft, so gehören der h. Lucas und die Anbetung der drei Könige mit der Verkündigung und Darstellung im Tempel als Flügelbilder zu den besseren Werken des Van der Weyden.[1] Die andere Anbetung der Könige[2] muss viel tiefer gestellt werden und rührt von einem Nachahmer der altflandrischen Meister her, welcher in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts lebte und malte.

Neapel Castel nuovo Madonna.

Derselben Zeit gehört die Madonna in der Barbaracapelle im Castel nuovo zu Neapel an, welche bald für ein Werk Jan's, bald für ein Werk Donzelli's ausgegeben wird und die Portraits von Alphons von Arragonien und dessen Sohne enthalten soll.[3]

Dresden Madonna.

Die Madonna mit dem h. Joachim und der h. Anna welche dem Christkinde eine Birne reicht, in Dresden dürfte auf einen Schüler Jan van Eycks zurückzuführen sein,[4] dagegen muss das Portrait des Cardinals von Bourbon in der Moritzcapelle zu Nürnberg aus chronologischen Gründen

Nürnberg Moritzcap. Portrait.

---

[1] München, Pinakotek, Cab. III. Nr. 42 und 35—37. Siehe unter Roger van der Weiden.

[2] München, Pinakothek. Saal. I. Nr. 45. Holz. halblebensgrosse Figuren: 3′10″ h. — 5′1″3‴ br. Vom Grafen Rechberg 1816 erworben und jetzt auf Gerhard Horebout zurückgeführt, auf Grund der Aehnlichkeit mit einer Composition im Codex Grimani in Venedig, die auf seinen Namen getauft wird.

[3] Nach Mündler *(Cicerone p. 855)* kann überhaupt von einem Meister nicht die Rede sein, das Ganze mit Anklängen an Rafael, Leonardo und Niederländer erweist sich als sehr schwaches Product.

[4] Dresden, Galerie. Nr. 1714. Holz. 0.65 h. — 0.48 br. Das Monogramm sieht einem zusammengezogenen gothischen Ab ähnlich. In Guarientis Abecedario pittorico, 1753, Artikel Abeyk wird die Existenz des Datums 1416 behauptet. Es ist jetzt nirgends zu sehen. Waagen *(Handbuch p. 94)* hat das Bild dem Pieter Cristus ohne zureichenden Grund zugeschrieben.

ihm abgesprochen werden[1] und ebenso fällt der Ursprung der Madonna in der Galerie Doria in Rom in das sechszehnte Jahrhundert.[2]

Rom Gal. Doria Madonna.

Wien Kreuzabnahme.

Auch die Kreuzabnahme in der Belvederegalerie ist offenbar in einer späteren holländischen Schule entstanden. Abgesehen von der falschen Benennung kann man von dem kleinen in der Farbe fein abgestuften Bilde nur Rühmliches aussagen. Einzelheiten auf demselben würden jedem Meister zur Ehre gereichen.[3]

Wien Madonna u. h. Catharina

Die Kataloge der Belvederegalerie nennen Jan van Eyck ebenfalls als den Maler einer kleinen Madonna, welche das Christkind säugt. Maria in der hergebrachten Tracht, eine Krone auf dem Haupte steht vor einem mit Löwen verzierten gothischen Throne. Die grauen Fleischtöne, die flache Modellirung, die geringere Feinheit der Pinselführung lassen den Gedanken an Jan nicht aufkommen, doch erinnert insbesondere das Christkind an seine Weise, so dass die Ansicht nicht irre geht, welche das Bild einem seiner Nachahmer zuschreibt.[4] Dasselbe gilt von der h. Catharina, welche, wie schon früher bemerkt wurde, fälschlich auf Hubert van Eyck zurückgeführt wurde.[5]

Zwei Tafeln, welche ursprünglich offenbar die Flügel eines Triptychons bildeten, jetzt aber getrennt sind, werden in der Sammlung des Earl Dudley und des Herrn Baring in London bewahrt. Das Bild in Dudleyhouse zeigt das

---

[1] Katalog der Moritzcapelle Nr. 22. Holz. 1′1″ h. — 10″ br. stammt aus der Boissereeschen Sammlung, stark übermalt.

[2] Rom, Galerie Doria. Nr. 17.

[3] Wien, Belvedere. II. Stockw. Zimmer II. Nr. 12. Holz. 1′1″ h. — 8 1/2″ br. Der todte Christus wird von seiner Mutter, die vom Apostel Johannes unterstützt wird, von Nicodem, Joseph v. Ariemathia und vier Frauen beweint.

[4] Wien, Belvedere. II. Stockw. Zimmer II. Nr. 18. Holz. 7″ h. — 4 1/2″ br. miniaturartig behandelt. In der architektonischen Einfassung des Bildchens ist oben Gottvater im Brustbild und auf den Seiten Adam und Eva, grau in grau in Nachahmung des Steinwerkes gemalt. Waagen *(Kunstdenkmäler in Wien. I. 183)* denkt an Roger van der Weyden.

[5] Ebendort. Nr. 22. 7″ h. — 4 1/2 br. Gegenstück zu dem vorhergehenden Bilde.

Innere eines Domes, in welchem ein Priester im Angesichte der Gemeinde Messe liest, die Hostie bei der Wandlung emporhebt. Wahrscheinlich ist die Messe des h. Gregorius gemeint. Das Beste hat der Künstler in der Architektur und in dem Beiwerke geleistet. Die Umrisse der Figuren erscheinen zwar scharf gezogen, aber die Ausführung ist sehr eintönig, der starke Contrast zwischen den rothen Schatten und den blassen Lichtern durch nichts gemildert. Auf der Rückseite der Tafel ist einfarbig ein Bischof dargestellt.[1]

London Dudley-house Messe des h. Gregor.

Die andere Tafel in Baring's Besitze schildert den h. Egidius, wie er im Begriffe ist, seiner Lieblingshindin einen Pfeil aus dem Rücken zu ziehen. Ein Fürst, von einem Bischof begleitet, knieet daneben und erfleht vom Heiligen Verzeihung für die Tödtung des Thieres. In der Bewegung der Gestalten, in der Zeichnung, in den kurzen, etwas zusammengezogenen Händen herrscht offenbare Verwandtschaft zwischen den beiden Bildern, doch hat in der Egidiustafel die Farbe mehr Körper und einen kühleren Ton. Den letzteren Umstand erklärt vielleicht die Wegnahme einer röthlichen Lazur, mit welcher die Nachfolger van Eyck's die Fläche zu überziehen liebten, um auf diese Art die Kraft des Colorits zu erreichen, wofür dem Meister andere Mittel zu Gebote standen. Auf der Rückseite dieser Tafel ist der h. Petrus braun in braun gemalt.[2] Dass die beiden Tafeln einzelne technische Unterschiede zeigen, darf nicht den Glauben an ihre Zusammengehörigkeit erschüttern. Bei den Schülern van Eycks kann man nicht selten einen Wechsel der Technik auf einem Bilde beobachten. Schon die gleichen Maasse beweisen, dass die beiden Tafeln Theile eines Triptychons bildeten, und die stilistischen Aehnlichkeiten

London Baring h. Egidius.

---

[1] Dudley-house, ehemals in Egyptian Hall. Holz. 23½" h — 17¾" br. mit einem Monogramm auf der Rückseite, welches einem P ähnlich ist.

[2] London, Baring. Holz. 23¼" h. — 17¾ br. Es wurde 1854 aus der Sammlung T. Emerson gekauft.

sagen aus, dass sie zur selben Zeit von einem späteren Nachahmer der Brüder van Eyck gemalt wurden.

Stafford-house Port.

In der werthvollen Portraitsammlung in Stafford-house befindet sich das Brustbild eines Mannes in schwarzer Kappe und einem dunkelbraunen mit einem Edelstein geschlossenen Rocke, unter welchem ein weisses Wamms sichtbar ist. Er hebt sich von einem grünen Hintergrunde ab in der Stellung, als blickte er zu einem Fenster heraus. Auf der Rückseite der Tafel ist eine Wappenzier von Flammen umgeben mit dem Motto: „Nul ne si frote“ gemalt. Nach diesem Motto und nach einem bei Montfaucon vorhandenen Stiche wurde in dem Bildnisse der Bastard von Burgund, Anton, der natürliche Bruder des Herzogs Philipp erkannt. Nach Planché, dem diese Entdeckung verdankt wird, war der Bastard, als er zu dem Portraite sass, zwischen 40—50 Jahre alt, was mit Erwägung seines Geburts- und Sterbejahres zu der Folgerung führt, dass das Bild etwa 1465—1467 gemalt worden sei, also ein Vierteljahrhundert nach Jan van Eyck's Tode.[1] Der technische Befund stimmt mit dieser Berechnung vollkommen überein und lässt als Meister einen Maler erkennen, welcher die Weise Eyck's mit jener Memling's zu vereinigen bemüht war. In der Dresdener Galerie ist das Bildniss des Bastarden wiederholt und hier Memling zugeschrieben.[2]

Dresden Dasselbe Portrait.

Wien Lichtenstein G. h. Messe.

Eine kleine Tafel in der Lichtensteingalerie in Wien, den Act der Wandlung in der Messe schildernd und auf den Namen Jan van Eyck getauft, erweist sich als ein Product deutscher Kunst aus dem sechszehnten Jahrhundert.

Dem Stile Memling's nähert sich auch die Madonna mit dem Kinde, welche aus der Sammlung Wallerstein

---

[1] *Planché, Archeologia. Appendix zu vol. XXVII.*, welcher Montfaucons Monarchie française p. 142 citirt. Das Bild soll früher einem Grafen Sierakowsky in Warschau gehört haben.

[2] Dresden, Nr. 1719. Holz. 0.415 h. — 0.355 br.

im Kensington-Palaste nach der Nationalgalerie gebracht wurde.[1]

Zwar niederländisch im Ursprung, aber ohne jegliche Spur von Jan van Eyck's Hand sind die Maria und der Erzengel Gabriel in der Sammlung des Fürsten Hohenzollern in Sigmaringen.[2] Das grösste Anrecht auf dieselben besitzt einer der spätesten Meister der Schule, dessen Laufbahn erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts beginnt: Gerard David von Brügge.

Es ist bekannt, dass die Webeindustrie in den südlichen Niederlanden zur selben Zeit ihre höchste Vollendung erreichte, in welcher die Eycksche Schule den grössten Ruhm feierte. In flandrischen Werkstätten wurden die Prachttapeten gewirkt, welche die Wände der Paläste deckten, und noch gegenwärtig nicht allein durch ihren Umfang und die gediegene Schönheit der Arbeit, sondern auch durch die Fülle des Inhaltes und den Reiz der Farbe fesseln. Die biblische Geschichte und die Legende, der Ritterroman und die allegorische Poesie liehen die Scenen und borgten die Gestalten, mit denen die Teppiche zur Augenweide der Besitzer bevölkert wurden. Die breite Schilderung mahnt an den gehäbigen Chronisten oder wenn man will an den Epiker, die fortlaufende Erzählung in mehreren Teppichen, so dass zusammenhängende Folgen gebildet werden, erinnert an die cyklischen Compositionen, in welchen die Wandmalerei in Italien so grosse Erfolge feierte. Bei der engen Verbindung des Kunsthandwerkes mit der Kunst kann gar nicht daran gezweifelt werden, dass die Cartons zu den figurenreichen Teppichen von Künstlerhand entworfen worden. In der

---

[1] London, Nationalgalerie. Nr. 709. Holz. 16″ h. — 11 1/4″ br. Das nackte Kind sitzt auf einem weissen Polster, der auf einem Tische vor der Madonna liegt. Im Hintergrund ein Vorhang.

[2] Sigmaringen, fürstlich Hohenzollernsches Museum. Nr. 2 und 4. Holz. 0.76 h. — 0.61 br. aus der Sammlung Weyer in Köln, dort dem Jan van Eyck zugeschrieben. In dem trefflichen Katalog des Museums von Hofrath Lehner richtig auf Gerard David geschrieben.

That lassen mannigfache Züge der Auffassung und Darstellung, das Portraitmässige, die Vorliebe für die Wiedergabe des äusseren Lebens, der Reichthum an landschaftlichen Einzelnheiten auf die Mitwirkung der Eyckschen Schule schliessen. Selbst die Theilnahme Jan van Eyck's an den Vorzeichnungen für Tapeten und Stickereien, welche der Herzog selbst bestellt hatte, ist nicht unwahrscheinlich. So mag man denn immerhin muthmassen, der Figurenschmuck an den Messgewändern, welche bei der Stiftung des Ordens des goldenen Vliesses vom Herzoge geschenkt worden, rühre von Jan van Eyck her.[1] Genaueres natürlich lässt sich nicht ermitteln, der persönliche Antheil der einzelnen Künstler an Werken, welche durch die handwerksmässige Herstellung

---

[1] Die Behauptung, dass der „burgundische Messornat" in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien speciell für den Orden des goldenen Vliesses und zwar gleich bei der Stiftung desselben 1429 gearbeitet worden sei, entbehrt der strengen historischen Begründung. Richtig ist nur, dass er bei den Ordensfesten gebraucht wurde und das Gepräge des 15. Jahrh. an sich trägt. Alle bei dem katholischen Cultus üblichen Gewänder sind vorhanden, eine vollständige „capella" hat sich erhalten, bestehend aus der casula, drei Chorkappen, zwei Dalmatiken und zwei Altarverkleidungen. Die Technik ist (nach Sacken) überall die gleiche. Es sind der Quere nach Goldfäden gezogen, welche paarweise mit Flockseide überstickt sind. „Die Goldfäden bilden den Grund, die farbige Seide gibt die Zeichnung. Die Schatten sind dichter überstickt, die Lichter nur sparsam, empfangen durch das Gold einen eigenthümthümlichen Glanz. Die Fleischtheile sind ausgespart und mit offener Seide in Plattstich gestickt." Alle Gewänder sind mit Figuren bedeckt; man zählt im Ganzen 278 Figuren. Auf der casula, dem Messkleide, ist die Taufe Christi und die Verklärung, und dann mehrere Reihen von anbetenden Engeln, concentrisch geordnet gestickt, auf den Chorkappen sind Maria, Christus, Joh. d. Täufer und darunter stets Reihen von Engeln und Heiligen abgebildet; die Dalmatiken oder Levitenkleider enthalten die Himmelsschaaren in Einzelgestalten oder kleineren Gruppen, die beiden Altarbekleidungen endlich haben als Hauptbild die Dreieinigkeit und die Vermählung der h. Catharina. Dass die Zeichnungen, nach welchen die Sticker arbeiteten, nicht von einer Hand herrühren, erscheint ziemlich gewiss; unthunlich ist est dagegen, Zeichnungen an bestimmte Meister zu vertheilen. Am wenigsten ist Grund vorhanden, die Cartons zur Casula auf Jan van Eyck, jene zu den Chorkappen auf Roger van der Weyden, wie von Waagen (Kunstdenkm. in Wien II. S. 408) geschieht, zurückzuführen. Diese Ansicht ist unter dem Einflusse des Vorurtheiles, dass Roger ein Schüler Jan's sei, entstanden. Der burgundische Ornat ist vom Oesterreichischen Museum in 12 Bl. Photographien herausgegeben worden. (Vgl. Sacken in Mittheilungen der Centralcommission in Wien. 1858. p. 113.)

viel von dem feineren persönlichen Gepräge verloren haben, überhaupt nicht auseinanderhalten. Für die Erkenntniss des Kunsttreibens in den Niederlanden bleibt aber immerhin die Prüfung der noch in grosser Zahl erhaltenen Tapeten von grossem Nutzen.[1]

---

[1] In Bezug auf die gewirkten Teppiche, die ein Hauptobject der flandrischen Kunstindustrie im 15. und 16. Jahrh. bildeten, ist seit Achille Jubinal's „les anciennes tapisseries historiées." Paris 1838 das Material bedeutend angewachsen. Durch die photographische Publication, für den Madrider Teppichschatz von Laurent in vielversprechender Weise begonnen, wird es möglich sein, die einzelnen Tapeten stilistisch zu vergleichen, und schärfer historisch zu bestimmen, als dieses bis jetzt der Fall war. Von den im Musée Cluny in Paris bewahrten Tapeten gehören nur die Tapete mit dem verlornen Sohne und eine andere mit einer allegorischen Darstellung (das Schiff des Lebens) in die Eycksche Periode. Bedeutender sind einzelne in den letzten Jahren in Rom aufgefundene Teppiche. Einen in der Sacristei in S. Pietro in vincoli bewahrten Teppich hat Förster (Denkmale V. Bd.) publicirt. Er stellt in blumenreichem Wiesengrunde die Madonna dar, auf ihrem Schoosse das nackte Christkind von musicirenden Engeln und h. Frauen umgeben; im Vordergrunde knieet Josephus, im Hintergrunde haben sich die Hirten mit Dudelsack und Schalmei aufgestellt. Die wohlgeordnete Composition weist auf einen tüchtigen Künstler hin, und selbst die handwerksmässige Wiedergabe der Zeichnung hat den feinen Ausdruck der Köpfe nicht ganz erforschen können. Eine noch ungleich bedeutendere Kunstleistung ist der Teppich, welcher vor einem Jahrzehnt unter dem Dache von S. Maria maggiore zusammengerollt gefunden wurde und 1869 in dem ospizio di S. Michele ausgestellt war. Auf dem Schoosse der Madonna sitzt das bekleidete Christuskind und hält eine Traube in den Händen, deren Saft es in einen von einer knieenden Frau ihm vorgehaltenen Kelch presst. Im Halbkreise umstehen die Hauptgruppe vier Engel, während rechts und links zur Seite zwei männliche Gestalten im modischen Costume (doch dürften Propheten gemeint sein) die Scene abschliessen, die von einer farbenreichen Fruchtbordure eingerahmt wird. Die Entstehung dieser Tapete (photographisch in Rom aufgenommen) dürfte aber doch erst in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrh., nicht in Van Eyck's unmittelbare Periode fallen.

In Madrid bezeichnet man eine Suite von Tapeten aus dem Leben der Maria (Laurent 524—528) mit dem Namen Van Eyck. Die Composition ist nach Art der biblia pauperum gegliedert, alttestamentarische Scenen und Persönlichkeiten werden zu neutestamentlichen Schilderungen in Parallele gestellt. Der Ursprung dieser Tapeten (den ältesten Charakter trägt Nr. 529 mit der Geburt Chr. als Mittelbild) dürfte in die erste Hälfte des 15. Jahrh. fallen, der zweiten Hälfte gehören die beiden noch durchgebildeteren, farbenreichen Suiten: das Leben Joh. des Täufers und die Geschichte Bathseba's, letztere ganz in zierlicher Romanform behandelt, an. Auf einen bestimmten Meister sie zurückzuführen ist misslich. In das 16. Jahrh. fallen die Tapeten mit Schilderungen aus der Passion, welche den Namen Roger van der Weyden führen. Ueber die Berner Tapeten, die Beutestücke aus den Burgunder-Kriegen wird bei Roger v. d. W. gehandelt werden.

Ausser Hubert und Jan van Eyck haben noch zwei Glieder der Familie sich der Malerei gewidmet. Zunächst die Schwester Margaretha, von welcher van Mander schwülstig rühmt, sie habe als geistige Minerva sowohl Lucina wie Hymen verschmäht.[1] Sie soll angeblich einer Nonnengemeinde in Gent sich angeschlossen haben und bald nach Hubert verstorben und an dessen Seite begraben sein. Dass sie die Miniaturmalerei mit grösserem Eifer und Erfolge betrieb, als die Tafelmalerei, ist nicht unmöglich. Von den Tafelbildern, die ihr zugeschrieben werden,[2] ist kein einziges beglaubigt, auch keines einer grösseren Aufmerksamkeit werth. Es sind fleissige, aber kalte und trockene Arbeiten. Auf blosser Muthmassung beruht auch, wenn ihre Hand in den Miniaturen des berühmten Breviers des Herzogs von Bedford, jetzt in der Pariser Bibliothek, erblickt wird. Immerhin verdienen dieselben, gleichviel von wem sie herrühren, eine eingehende Würdigung und genauere Beschreibung, die in den folgenden Zeilen versucht wird.[3]

Pariser Bibl. Brevier d. H. v. Bedford.

Das Brevier enthält 45 grosse und 4300 kleine Miniaturen. Nach einer Anmerkung in dem voranstehenden Kalender zum Monat Februar scheint das Werk im Jahre 1424 begonnen, also zwei Jahre nur vor dem Tode Margarethens, welcher 1426 angesetzt ist. Noch im Jahre 1433 war es in der Arbeit, denn wir sehen auf einem Blatte die vereinigten Wappen von Bedford und Luxemburg. Die Vermählung aber des Herzogs von Bedford mit Jacqueline, der Tochter Peters von Luxemburg, fand in dem genannten

---

[1] Van Mander p. 199. edit. 1617. Bl. 123; Vaernewyck p. 119. Weale, Beffroi II. p. 212.

[2] In London, Nationalgal. Nr. 708 wird ihr eine kleine Madonna (Halbfigur; 7¾" h. — 6½" br.) zugeschrieben.

[3] Breviarium Sarisberiense. Nr. 273. MSS. Paris. Catal. la Vallière. Paris 1789. Nr. 569. „Regula pro anno bixsestili et incepit secundum computationem Romanae curiae anno Domini quadringentesimo vicesimo quarto et finit lettera dominicalis A.“ heisst es auf dem 2. Bl. des Calendariums, welches dem Gebetbuche vorangeht.

Jahre statt. Es blieb unvollendet, wahrscheinlich in Folge des Todes des Herzogs in Rouen 1435.

Das erste grosse Miniaturbild befindet sich auf der achten Seite und misst 5 1/2 Zoll bei 3 1/8 Breite. Die Anbetung Christi und Gottvaters durch die Heiligen des alten Bundes bildet den Gegenstand der Schilderung. Zu oberst zur Rechten sitzt Christus mit der Dornenkrone und dem Kreuze, unter ihm in einem goldenen Strahlenkreise von grünen und rothen Engeln umgeben thront Gottvater. Im Vordergrunde auf einer blumenreichen Wiese, von welcher sich eine Aussicht auf einen Baumgarten und weiterhin am Horizonte auf felsige Hügel öffnet, knieen links Abraham, Isaak und Jacob, rechts Moses, David und der Prophet Malachi. Abraham trägt einen blauen mit Gold durchschossenen Mantel, eine weisse Kappe und eine goldene mit einem Gürtel befestigte Tunica. Isaaks Kleidung ist ein rother, grün gesäumter Mantel über einem blauen Untergewande, jene Jacobs eine grüne Tunica und darüber ein rosenrother Mantel, hellblau und weiss gefüttert. Isaak und Jacob sind barhaupt. Moses trägt eine Art Kopfputz mit Hörnern, ein goldenes Unterkleid, durch einen Gürtel zuzusammengehalten und einen blauen Mantel mit weissem Saume. David mit der Krone auf dem Haupte ist in Purpur und Hermelin gehüllt, und endlich Malachi in einen blauen Mantel und rosenrothe Tunica gekleidet.

Bei der Farbenwahl in den mannigfachen Trachten mag das Herkommen und die Sitte wohl auch einigen Einfluss geübt haben. Eigenthümlich bleibt immer die im Ganzen helle, transparente Farbenstimmung. Den Köpfen fehlt nicht der kräftige Charakter, der würdige, kluge Ausdruck; auch die Hände sind proportionirt. Ueberhaupt zeigt die Anlage und allgemeine Auffassung einen Künstler, welcher sich auf dem rechten Wege zum Besseren befindet. Die Ausführung ist nicht gleichmässig, auch jene der Köpfe nicht — Abraham besitzt die gefälligsten Züge — der Falten-

wurf erscheint wuchtig und breit ohne Ueberladung, aber doch nicht ganz frei von scharfen Ecken. Die Fleischtöne sind mit grosser Sorgfalt aufgetragen und besitzen die wünschenswerthe Durchsichtigkeit. Der Vergleich mit dem Maler der Pariser Bibel[1] fällt nicht zu Ungunsten des Malers des Bedfordbreviers aus; die Engel, welche Gottvater umschweben, verrathen den Charakter der Eyckschen Schule. Das Ornament, welches das Miniaturbild einschliesst, ist überaus glänzend durch viele eingestreute Figuren belebt, die zahllosen Lichter mit Gold aufgehöht. Am Fusse des Blattes befindet sich das Wappen des Herzogs von Bedford.

Die nächstfolgende grosse Miniatur (S. 57) stellt die Geburt Christi dar, woran sich mehrere kleine Bilder (S. 81, 82, 83, 84, 97) von geringerem Werthe reihen. S. 106 begegnen wir wieder einer grossen Miniatur: Die Anbetung der heiligen drei Könige. Die Ausführung, verschieden von jener im ersten Bilde, zeigt in der Draperie, in dem Kopfschleier der Madonna Anklänge an die kölnische Schule, die Falten sind eckiger, das Gewand des einen knieenden Königs bis zum Uebermaasse mit Gold bedeckt. Von S. 106—183 ist der Raum für kleine Miniaturen ausgespart und leer gelassen, nur das Arabeskenornament vollendet. Auch dieses fehlt auf mehreren folgenden Blättern, auf welchen der Kalligraph allein seine Künste übte. Noch weiter, S. 199, erscheinen Schrift und Ornament vorläufig durch Punkte angedeutet, die kleinen Miniaturen aber vollständig ausgeführt. Dieselben weisen auf eine jüngere Hand, fallen durch die scharfen Brüche der Falten und die Verschwendung des Goldes auf, sind entschieden unbedeutender als die früher betrachteten. Das grössere Bild (S. 213) mit dem Einzug Christi in Jerusalem ebenfalls von geringerer Bedeutung dürfte von demselben Künstler herrühren, welcher die besten kleineren Miniaturen gemalt hat. Bei den Figuren herrscht

---

[1] Biblia Sacra. Pariser Bibl. Nr. 6829.

ein röthlicher Ton mit starken Lichtern und blau-grünlichen Schatten vor, im Uebrigen sind dieselben von wenig sagendem Ausdrucke. Von derselben Hand ist die nächste grosse Miniatur (S. 228): Die Frauen am Grabe Christi. Es folgen dann wieder theils nur beschriebene, theils nur mit kleinen Bildern geschmückte Blätter, bis S. 270 und S. 278 zwei grosse, wahrscheinlich von demselben Maler entworfene Miniaturen uns entgegen treten. Die zahlreichen grösseren und kleineren Bilder von da an bis S. 544 übersteigen nicht den niedrigsten Durchschnitt der früheren Blätter. Den Tod Mariae schildert die Miniatur S. 544. Maria liegt, von den Aposteln umgeben auf einem Rollbette; unter dem Gesange und dem Spiele von Engeln steigt ihre Seele zum Himmel empor, im Himmel selbst empfängt sie die Krone von den drei göttlichen Personen, welche von einem Reigen rother Engel umgeben sind. Die Anordnung dieser drei über einander aufsteigenden Gruppen verdient Lob, doch ist Zeichnung und Colorit von dem ersten Blatte ganz verschieden. Von den zwei nächstfolgenden grossen Miniaturen (S. 567 und S. 618) stellt die letztere die thronende Maria dar, wie sie den Segen Gottes empfängt. Auch hier sind mehrere Gruppen über einander angebracht: unter der Madonna zunächst ein Kreis von Patriarchen, unten Heilige, jeder von einem Schutzengel geleitet, und endlich heilige Frauen in kunstreicher Weise zu einer Schaar geordnet. Die kleinen Miniaturen werden bis zur S. 649 fortgesetzt. Die Schlussblätter des Codex (bis S. 711) entbehren jeglichen Schmuckes.[1]

Ausser Margarethen wird auch der jüngere Bruder Lambert auf Grund einer strittigen Leseart den Malern zugezählt. Sichergestellt ist nur, dass er 1431 im Auftrage

[1] Dem Bedfordbrevier stellt Waagen *(Kunstdenkm. in Wien. II. S. 40)* die für Philipp den Guten geschriebenenen „chroniques de Jerusalem abregies“ in der kais. Hofbibliothek in Wien Nr. 2533 (17 Bl. fol.) gleich.

des Herzogs gewisse Geschäfte vollführt[1] und 1442 die Uebertragung der Leiche seines Bruders Jan vom Friedhofe in die Kirche besorgte.

Die Wittwe Jan van Eyck's zahlte noch zwei Jahre nach ihres Mannes Tode den Hauszins und verkaufte sodann das Haus. Sie lebte noch im J. 1445, wie aus ihrer Betheiligung an einer Lotterie hervorgeht[2] und starb ungefähr im J. 1448, in welchem ihre Tochter Lyennie (Lievine) sich in ein Kloster ihrer Vaterstadt Maaseyck zurückzog.[3] Schon um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts erscheint demnach die Familie Jan's vollständig zerstreut und bald darauf das ganze Geschlecht ausgestorben.[4] Das Andenken an Jan van Eyck blieb aber lebendig. Noch im sechszehnten Jahr-

---

[1] Bei *Gachard, Rapport sur les archives de l'ancienne chambre des Comptes de Flandres à Lille p. 268* findet sich folgender Auszug aus den Rechnungen: „1431. A. Lambert de Hech frère de Johannes de Hech paintre de MdS. pour avoir esté à plusieurs foiz devers MS pour aucunes besongnes que MS vouloit faire . . VII l. IX sols.“ Daraus folgerten *Carton* (les trois frères Van Eyck) und *Waagen* (Handbuch S. 90) dass auch Lambert die Malerei ausgeübt habe und in Ermangelung eines authentischen Werkes wird ihm das in Ypern von Jan van Eyck unvollendet gelassene (s. oben) zugeschrieben. Die Worte „paintre“ in der Rechnungsnotiz beziehen sich nach unserer Meinung nur auf Jan; dass unter „besognes“ Anfertigung von Gemälden zu verstehen sei, erscheint wenig glaublich.

[2] Aus den Rechnungsbüchern v. S. Donatian in Brügge, in *Messager des sciences et des arts. Gent 1824. p. 51.* „1444—45. Receptum anno 1445 vidua Joannis de Eyke XXX sol. par.

[3] „A Lyennie van der Eecke fille de Jehan van der Eicke jadis painctre varlet de Chambre de MdS. lui a fait pour une foiz pour Dieu et aulmosne, pour soy aidier à mettre religieuse en l'église et monestère de Mazeck en pays de liege . . . XXIIII. livr.“ Rechnungen des Schatzmeisters G. Pouppet für 1448—49 bei *De Laborde I. p. 395.*

[4] *Carton* hat in den „Annales de la société d'émulation de Bruges tom V. 2e série p. 260 noch folgende Notizen über die Eycks in den Niederlanden publicirt: Ein Claeys van der Eyck war Mitglied der Zunft der Illuminatoren und Buchbinder in Brügge 1458—59, ein Hendric van der Eech i. J. 1481—82. Als Einnehmer des Hospitales von St. Bavon bei Gent wird 1346 ein Jan van Hyke genannt. Ja im Haushalte der Herzoge von Burgund selbst ist der Namen Eyck sehr gewöhnlich. Wir stossen in den von *De Laborde* (I. p. XXXVII ff.) mitgetheilten Rechnungen auf einen „Jehan von Heck escuier“ 1427, einen Rosshändler „Hayne van Heyk“ 1434, auf Henri Deick und Simon van der Eyke, Messerschmied 1435 u. s. w. Noch gegenwärtig ist der Namen van der Eyken in Belgien nicht selten.

hunderte las man in der Kirche S. Donatian zu Brügge an einem Pfeiler das folgende Epitaph:

„Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes,
In quo picturæ gratia mira fuit;
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles;
Arte illi inferior ac Polycletus erat,
Crudeles igitur, crudeles dicite parca,
Quæ nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum;
Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.“ [1]

Seelenmessen aber, für welche eine Jahresfundation von 34 Groschen ausgesetzt war, wurden zum Heile für den Verstorbenen drei Jahrhunderte lang alljährlich im Monate Juli in der Kirche S. Donatian in Brügge gelesen, bis zur Zeit der französischen Revolution die Rente eingezogen wurde und die fromme Sitte damit in Vergessenheit gerieth.[2]

---

[1] *Van Mander* p. 203. *Vaernewyck* p. 119.

[2] *Delepierre, Galerie d'artistes Brugeois. Bruges. 1840 p. 11.*

VIERTES CAPITEL.

Petrus Cristus.

Der Stammbaum, welchen Historiker von der altniederländischen Kunst gezeichnet haben, leitet dieselbe ausschliesslich von den Brüdern van Eyck ab und stempelt zu Schülern der letzteren fast alle bekannten Maler der Niederlande im funfzehnten Jahrhundert. Schon der Umstand aber, dass diese in den verschiedensten Städten thätig waren, in Tournai und Brüssel, in Gent und Löwen u. s. w., steht mit dem Glauben, dass die Entwickelung der altniederländischen Malerei von einem einzigen Punkte ausgehe und in einer Linie sich fortbewege, in hartem Widerspruche. Vielleicht darf auch die Analogie des politischen Lebens und der Vorgang in der späteren holländischen Kunst zum besseren Verständniss herangezogen werden. Der Föderalismus der niederländischen Provinzen, die Autonomie der zahlreichen Städte beruhen auf keinem mechanischen Verwaltungsprincipe, sondern bilden die naturgemässe Form, in welcher das niederländische Volksthum seine staatlichen Interessen befriedigte. Sie stehen aus diesem Grunde auch der Cultur nicht fern, befördern die Entwickelung der letzteren in mehr oder weniger abgeschlossenen Localkreisen. Wie mächtig und glorreich die Kunst in solchen kleineren Culturkreisen, welche neben einander emporsteigen, und nur einzelne Berührungspunkte gemeinsam haben, sich entfalten könne, lehrt das Beispiel

Hollands im siebzehnten Jahrhundert. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass es sich im funfzehnten Jahrhundert in den niederländischen Städten nicht anders verhielt. Was wir wenigstens an sicheren Thatsachen wissen, spricht nicht dagegen, zahlreiche Wahrscheinlichkeiten und Vermuthungen sogar positiv dafür. So lässt sich z. B. ziemlich genau feststellen, dass Van der Weyden, welchen schon Fazius zu den unmittelbaren Schülern Jan van Eyck's rechnet, eine hervorragende Bedeutung unter den niederländischen Künstlern errang, ohne zu den Meistern von Gent oder Brügge in einem Verhältnisse der Abhängigkeit zu stehen. Hugo van der Goes wohnte zwar einige Jahre in Brügge, wählte aber dennoch zum Hauptschauplatze seiner Thätigkeit Gent. Und wenn wir von dem Altarbilde in der Kirche S. Maria nuova in Florenz auf seine Weise schliessen dürfen, so gab er sich ausschliesslich einer realistischen Empfindung hin, ohne dass eine stärkere Neigung zu einem seiner Zeitgenossen oder Vorgänger bemerkbar wäre. Von Gerard van der Meire, einem Genter Zunftgenossen, kennen wir wohl das äussere Leben, wir sind aber nicht im Stande, ihm bestimmte Gemälde mit vollkommener Sicherheit zuzuschreiben. Nur gleichsam vom Hörensagen gilt er als der Urheber einer Reihe von Bildern, welche immerhin das gemeinsam haben, dass in ihnen höchstens ganz flüchtige Einflüsse der Eycks entdeckt werden können. Auch Justus von Gent endlich erscheint, soweit wir ihn kennen, als ein Naturalist gewöhnlichen Schlages. Der Umstand endlich muss gleichfalls mit in Betracht gezogen werden, dass mit Ausnahme van der Weyden's keiner der genannten Männer seine Kunst eine geraume Zeit vor dem Jahre 1450 betrieben haben dürfte, die meisten derselben bis zum Schlusse des Jahrhunderts ihr Leben verbrachten. Das schliesst doch alle unmittelbaren Beziehungen zu Hubert und Jan van Eyck aus.

Ein Maler allein erhebt begründeten Anspruch, als Schüler Jan van Eyck's begrüsst zu werden: Petrus

Cristus, der seinen Lehrer in der technischen Behandlung und in einer gewissen Vorliebe für einen tiefen Farbenton im Fleische und in den Gewändern nachahmt. Dass Petrus Cristus mit den Modellen, welche in der Werkstätte Jan's zu Bildern sassen, gut bekannt war, lassen die Gesichtszüge seiner Madonnen und Christkinder vermuthen, selbst den Gebrauch der Werkstättgeräthe des Meisters, seiner Teppiche und Tapeten und anderen Beiwerkes können wir nachweisen. Auf dem Madonnenbilde im Städelschen Museum in Frankfurt hat Cristus einen türkischen Teppich angebracht, welcher das genaue Gegenstück in der am gleichen Orte bewahrten Madonna von Lucca Jan van Eyck's findet, und ebenso lassen sich die Gestalten Adams und Evas auf den Thronpfosten auf die gleichen Figuren des Genter Altares zurückführen.

Nach den neuesten Forschungen war Peter Cristus der Sohn eines Peter von Baerle bei Deynze und kaufte sich in das Brügger Bürgerrecht am 6. Juli 1444 ein.[1] Früher wurde sein Geburtsjahr noch an das Ende des vierzehnten Jahrhunderts verlegt, weil man auf seinem Madonnenbilde in Frankfurt die Jahreszahl 1417 las. Seitdem sich herausstellte, dass die Ziffer 1 einer modernen Restauration ihre deutliche Gestalt verdankt und in Wahrheit der Rest einer ehemaligen 4 ist, wurde Cristus dem funfzehnten Jahrhundert zurückgegeben. Damit fiel natürlich auch der Anlass fort, ihn noch zu den Schülern Hubert's, mit welchem er nicht die geringste Verwandtschaft hat, zu rechnen. Eher möchte man aus seiner Malweise auf einen Zusammenhang mit den rheinischen Schulen schliessen. In der That wurde auch die Ansicht laut, dass Petrus Cristus mit jenem Christophorus zusammenfalle, welcher im Jahre 1471 ein Altarbild für die Kölner Karthause malte.[2] Die Möglich-

[1] S. die Urkunden in *Beffroi* I. 236.

[2] Vgl. *J. J. Merlo: Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. 8⁰. Köln 1850. S. 82 ff.* und desselben Verfassers:

keit kann nicht bestritten werden, aber mehr als die blosse Möglichkeit auch nicht zugegeben. Sicher ist, dass Petrus Cristus beinahe ein halbes Jahrhundert als Bürger in Brügge lebte.

Nach den von De Laborde bekannt gegebenen Urkunden[1] wurde Cristus nicht vor dem Jahre 1450 in die Lucasgilde von Brügge eingeschrieben; aber bereits 1446 malte er das Portrait des Eduard Grimston eines Abgesandten Königs Heinrich VI. an den burgundischen Hof, welches sich jetzt im Besitze des Earl von Verulam befindet. Im J. 1447 schuf er (nach dem verbesserten Datum) die Madonna im Städelschen Museum und 1449 inschriftlich ein grösseres Altarbild für die Goldschmiedzunft in Antwerpen. Seine Werke wurden auch in fremde Länder ausgeführt. Fragmente eines Triptychon, mit der Inschrift 1452 in einem Kloster in Burgos gefunden, bewahrt das Berliner Museum.[2] Ungefähr im J. 1454 wurde er vom Grafen d'Etampes nach Cambrai gesendet, um ein wunderbares Madonnenbild, welches kürzlich von Rom nach Cambrai gebracht worden war und als ein Werk des h. Lucas grosse Verehrung genoss, dreimal zu copiren.[3] Nach gleichzeitigen Urkunden traten Petrus Cristus und sein Weib 1462 einer religiösen Brüderschaft

---

Meister der altkölnischen Malerschule. 8. Köln 1852. In dem letzteren Buche theilt er aus einer im Privatbesitze in Bonn (bei Herrn Bibliothekar Pape) befindlichen Chronik: Chronologia Carthusiæ Coloniensis die auf Christophorus bezügliche Stelle mit: „A° 1471. Ipso anno tabula altaris S. S. Angelorum a. M. Christophoro egregiis picturæ coloribus fuit adumbrata.“ Das Bild, welches die Streitfrage entscheiden würde, hat sich nicht erhalten.

[1] *De Laborde, Les Ducs de Bourgogné.* Table alphabétique p. 552 u. ff.

[2] *Waagen* im Deutschen Kunstblatte 1854, S. 65 giebt die Geschichte der Erwerbung dieses Bildes.

[3] *De Laborde* (Les Ducs des Bourgogne, Preuves I. CXXVI) citirt folgende Resolutionen des Rathes von Cambrai: „Concluserunt domini imaginem bæ̃ Vg̃is. quẽ legavit Mg̃r. Furseus du Bruille, archid. Valenchen ponenda esse in capella Stæ. trinitat.“ (Sitzung vom 13. Aug. 1451.) Ferner: „ad requisitionem illustris dñi comitis de Stampis, Petrus Cristus pictor incola Brugen. Tornacen. Dioc. depĩxit tres imagines ad similitudinem illius imaginis bæ̃. Mar. et Sanctæ Virg. quæ in capella est trinitat. collocata. (Sitzung v. 24. April 1454.)

in Brügge bei.[1] In den städtischen Rechnungen 1463 und 1467 wird erwähnt, dass er den Baum Jesse für die zu Ehren des heiligen Blutes veranstaltete Jahresprocession gearbeitet und dann wieder hergestellt habe.[2] Im J. 1469 gehört Cristus zu den „Notabeln" der Gilde und 1471 finden wir ihn als einen der Unterdechanten unter den Schiedsrichtern, welche in der gegen Pierre Coustain und dessen Gehilfen Jehan Hervey erhobenen Klage, dass sie die Malerei ausüben ohne die Zunftgebühren entrichtet zu haben, aburtheilen sollten. Es stellte sich heraus, dass Coustain ein Diener des Herzogs von Burgund war, und der Gerichtshof entschied demgemäss, dass er aus diesem Grunde von allen Zahlungen an die Zunft und allen Beschränkungen befreit sei.[3]

Durch Petrus Cristus ist die Entwickelung der flandrischen Kunst keineswegs auf eine höhere Stufe gebracht worden. Unzugänglich dem einfach grossartigen Stile Hubert's stand er auch hinter Jan van Eyck als Zeichner und Colorist weit zurück; er bewährte sich allein als vortrefflicher Portraitmaler. Seine Altarbilder sind fleissig und in ehrlicher Bemühung zusammengestellt, doch nicht ganz frei von phantastischen Seltsamkeiten wie sie später bei Hieronymus Bosch so abstossend wirken. Besonders störend erscheint bei Cristus das gemeine Aussehen der Hauptheldeu seiner Bilder, ihre plumpen Formen, ihre auffallenden Missverhältnisse. Eine hölzerne Puppe vertritt das Christkind, rundköpfige, vollwangige Dirnen mit zurückgekämmtem über die Schultern herabfallenden reichen Haare stellen die Jungfrau Maria vor. Harte Umrisse, überladener Faltenwurf charakterisiren seine Zeichnung, tiefe bräunliche Fleischtöne sein Colorit, welches letztere gegen das hellgraue van der Weydens besonders absticht. Dass er abwechselnd vlämische

---

[1] *Beffroi* I. 237.
[2] Ebenda.
[3] *Beffroi* I. 205.

und rheinische Muster vor Augen hatte, zeigen alle ihm mit einigem Rechte zugeschriebenen Tafeln. Die sorgfältige Feinheit der Ausführung, die dunkle Farbenstimmung gehen auf flandrische, die kurzen Verhältnisse, die runden Köpfe auf kölnische Einflüsse zurück. Für den letzteren Umstand gibt es aber keine urkundlichen Beweise; wir schliessen nur aus der Beschaffenheit der Bilder, dass ihm die Weise des Meister Stephan in Köln nicht fremd blieb, von welchem das berühmte Kölner Dombild stammt, und der sich von dem älteren Hauptmeister der rheinischen Schule, von Meister Wilhelm durch die ungleich lebendigere Wahrheit, aber auch durch die geringere Anmuth und Zierlichkeit in der Bildung seiner Gestalten unterscheidet. Der heimische Geschichtschreiber der niederländischen Kunst, Karel van Mander, kennt ihn nicht; dagegen nennen sowohl Vasari wie Guicciardini[1] seinen Namen, ohne jedoch über seine Beziehungen zu Jan van Eyck ein Wort zu verlieren. Dass solche Beziehungen in Wahrheit stattfanden, Cristus von Jan van Eyck abhängig war, rathen wir aus doppeltem Grunde. Wir sehen in einzelnen Bildern die Hand des Meisters durch jene des Schülers abgeändert, wie in der schon früher erwähnten Madonna im Garten in der Berliner Galerie[2] und in einem ganz nahe verwandten Madonnenbilde der Brüsseler Galerie.[3] Sodann aber entdecken wir in Bildern, welche Cristus signirt, z. B. in der Frankfurter Madonna, Spuren, dass er das Ateliergeräthe des Lehrers geerbt oder wenigstens mit benutzt hat.

England Earl of Verulam Portrait.

Ein anziehendes und bedeutsames Werk aus früherer Zeit ist das Bildniss des Eduard Grimston, vielleicht in Calais ausgeführt, wo Grimston 1446 in geheimer Sendung an den burgundischen Hof sich befand. Es zeigt das Wappen

[1] *Vasari, IV. 163. Guicciardini p. 124.* S. den Anhang.

[2] Siehe oben S. 116.

[3] Auf Holz 1.29 m. auf 0.80 aus der Sammlung Weyer in Köln gekauft.

Grimstons, auf der Rückseite die Signatur des Malers. Wir möchten Grimston auf ungefähr funfzig Jahre schätzen; er hat ein langes bartloses Gesicht, und trägt eine schwarze Kappe, eine grüne Jacke und einen Mantel mit rothen Aermeln. Die Farben sind frisch und voll, Licht und Schatten in kräftigen Contrasten gegen einander abgewogen.[1]

Frankfurt Madonna.

Der Zeit nach folgt die Madonna mit Heiligen im Städelschen Museum in Frankfurt. Die bausbackige, gehäbige Madonna sitzt unter einem rothen Damastbaldachin; Krystallsäulen von rothen Vorhängen umwunden tragen denselben. Mit der Rechten hält Maria auf ihrem Knie das nackte Kind fest, dessen Arme und Beine steif ausgestreckt sind, in der Linken hat sie einen weissen Blumenzweig gefasst, nach welchem der kleine Christus greift. Ein dunkelblaues, weites Kleid umhüllt ihre Glieder. Die vom Schooss herabfallende Draperie zeigt einen schönen Wurf und wälzt sich nicht in dichten Massen bis über die Thronstufe hinaus, wie dieses allerdings bei Jan van Eyck zuweilen der Fall ist. Links von der Madonna steht der h. Hieronymus, barhaupt, in der Cardinalstracht; durch den offenen Laden des Gitterfensters hinter ihm kommt der blaue Himmel zum Vorschein. Rechts ist der h. Franciscus, barfuss mit einem krystallgeschmückten Kreuze, geschildert, welcher sich von der durch die offene Thüre sichtbaren hellen Landschaft kräftig abhebt. Die Scene an sich schon ruhig, empfängt einen noch stilleren Charakter durch die Art der Behandlung. Ein röthliches Zwielicht herrscht vor, ohne dass die Schatten sich kräftig abheben oder vortreten. Das Fleisch hat einen dumpfen rothen Ton, der Faltenwurf ist keineswegs eckig, die Einzelnheiten bis in das Kleinste sorgfältig und vollendet

---

[1] Aus der Sammlung des Earl von Verulam 1866 in South-Kensington ausgestellt. Auf Holz 1 F. 2½ Z. auf 10½ Zoll. Inschrift auf der Rückseite: PETRUS XPI ME FECIT Ā 1446. Herr George Scharf hat das Gemälde aus der Vergessenheit gezogen und die dargestellte Person identificirt.

wiedergegeben. Der Künstler giebt sich keine Mühe, die Pinselstriche zu verbergen; doch ist im Ganzen genommen, die Malerei nicht ohne Kraft.[1]

Madrid Verkündigung Heimsuchung Geburt Chr. Anbetung der Könige.

Aehnliche Merkmale stempeln zu einem Originalwerke des Petrus Cristus eine Tafel im Museum del Prado zu Madrid, welche in vier Abtheilungen (je zwei zusammengehörig) zerfällt und die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige darstellt. Ein gothischer Bogen bildet stets die Einrahmung, dessen Laibung, das Steinwerk der Domportale nachahmend, kleine Gruppen aus der Schöpfungs- und Leidensgeschichte ausfüllen, so geordnet, dass im ersten Bogen die Schöpfung, der Sündenfall und Abels Tod, auf dem zweiten die Passion vom Gebet auf dem Oelberge an bis zur Geisselung, auf dem dritten die Scenen von der Kreuztragung bis zur Auferstehung, auf dem letzten endlich die Erscheinung Christi nach der Auferstehung bis zum Pfingstfeste geschildert wird. Trotz der kleinen Dimensionen ist es dem Künstler gelungen, nicht allein die vollkommenste Deutlichkeit, sondern auch klaren Ausdruck in diese Gruppen zu legen. Eine gleich feine Ausführung zeigt der landschaftliche Hintergrund, der sich bald über Hügelland in blaue Fernen verliert, bald durch stattliche Bauten, auf die Höhe der Felsen verpflanzt, das Auge ergötzt. Minderes Lob kann man den Figuren zollen. Die Madonna mit hoher, flacher Stirn, breiten Wangen, in die Länge gezogenem Gesichte erscheint von holder Anmuth weit entfernt, die h. Elisabeth auf der Tafel der Heimsuchung ist in den Verhältnissen offenbar zu kurz gerathen, und vollends abstossend wirkt die dürftige Organisation des Christkindes. Die Malerei soll jener in dem Frankfurter Madonnenbilde entsprechen, einzelne Gestalten an jene im

[1] Nr. 65. Städelsche Sammlung. Auf Holz 16″ 3‴ auf 15″ 9‴. Aus der Sammlung Aders angekauft. Die durch die Restauration aufgefrischte Inschrift lautet jetzt: Petrus Xpi me fecit 1417. Ueber die rechte Leseart s. den Text.

Berliner jüngsten Gerichte, das weiter unten beschrieben wird, einigermassen erinnern.[1]

Köln, Oppenheim h. Eligius.

Aus dem Jahre 1449 stammt das durch Unterschrift beglaubigte Bild des h. Eligius als Schutzpatron der Goldschmiede im Privatbesitze in Köln.[2] Der Heilige mit der Wage in der Linken, einen Goldreif zwischen den Fingern der Rechten haltend, sitzt hinter seinem Werktische, ihm zur Seite steht das Brautpaar in modischer Tracht, die Braut im braunen Brokatkleid mit vorgestreckter Hand, um den Ehering zu probiren. Der ungewohnte Maassstab halber Lebensgrösse drückte den Künstler, wie er alle vlämischen Maler des funfzehnten Jahrhunderts beschwerte. Die wenig gefälligen Züge werden durch die grösseren Verhältnisse noch auffallender. Die Umrisse sind überdies hart, der Ton dunkler und schwerer als in den andern Gemälden seiner Hand. Das Beiwerk dagegen, die mannigfachen Schmucksachen, die rechts vom Heiligen auf Borden aufgestellt oder an der Wand aufgehängt sind: goldene Kannen und Pokale (bereits mit Anklängen an Renaissanceformen), Halsbänder, Agraffen, Ringe, Korallenzweige u. s. w. üben wieder durch die vollendet feine Ausführung hohen Reiz. Auch der convexe Spiegel, in welchem sich eine Strasse und ein paar Figuren wiederspiegeln, fehlt nicht. Man sieht aus der häufigen Wiederholung, welchen Beifall das perspectivische Kunststück Jan van Eyck's bei den Zeitgenossen gefunden hat.

Berlin Jüngstes Gericht. Verkündigung.

Anspruchsvoller durch den Gegenstand der Schilderung erscheinen zwei im Berliner Museum bewahrte Tafeln aus dem Jahre 1452. Die eine stellt das jüngste Gericht, die andere die Verkündigung dar. Christus der Weltrichter thront auf einem Regenbogen zwischen dem Pfeiler der

---

[1] Madrid, Museum del Prado. Nr. 454. Holz. 0.80 h. — 1.07 br. durch das Alter beschädigt. (Photogr. von Laurent.)

[2] Köln, Sammlung Freih. Oppenheim Holz. Signirt: m. petr° xpĩ me fecit. a° 1449. Das Bild ist für die Goldschmiedzunft in Antwerpen gemalt worden. Abbildung bei *Förster* (Denkmäler, XII. Bd.).

Geisselung und dem Kreuze, den nackten Körper theilweise in einen langen rothen Mantel gehüllt, die Hände mit den Wundmalen emporhebend. Kein Zweifel, dass der Künstler mit Vorbedacht diese Stellung gewählt hat. Sie spricht eine herbe Anklage aus gegen die Verhärteten, die den Gottessohn leiden liessen und rechtfertigt den Ruf zum Gerichte, welchen vier Engel auf ihren Posaunen in Christi Nähe ertönen lassen. Zwei Gruppen von Heiligen stehen unter Christus, die weiblichen angeführt von Maria, die männlichen von dem Täufer geleitet. Ganz vorn aber zur Rechten und Linken sitzen auf zwei Bänken in den Lüften die zwölf Apostel, theilweise als Mönche gekleidet. Auf einer grünen Wiese, die nach dem Horizonte zu vom Meere und von Hügeln begrenzt wird, steigen die Todten aus ihren Gräbern, einzelne Widerwillige werden von Teufeln aus ihren Ruhestätten gezerrt. Der Erzengel Michael durch seine Grösse hervorragend, in dunkler Rüstung hat den Satan bezwungen; mit dem rechten Fusse tritt er auf den Kopf eines Gerippes, dessen Knochenarme den quer über den Vordergrund sich hinziehenden Höllenrachen umspannen. Aus der Tiefe der Hölle strömt von Teufeln genährtes Feuer und ergiesst sich über die Seelen der Verdammten. In den einzelnen Köpfen der Heiligen entdeckt man keinen erhabenen oder ernst ruhigen Zug. Christus ist in starkem Staunen begriffen, ausdruckslos erscheinen die Heiligen und Apostel. Auch der Erzengel entgeht dem Vorwurf der Hässlichkeit nicht mit seiner breiten Stirn, langen Nase und schweren Augenlidern. Die Madonna und die weiblichen Heiligen haben die runden Köpfe der kölnischen Schule, und mit geringer Kunst geworfene Gewänder. Mit einem Worte: die Tafel enthüllt die Schwäche des Meisters in Composition, Ausdruck und Zeichnung und zeigt ihn überdies in dem überlieferten biblischen Gedankenkreise schlecht bewandert. Die Farbe ist unangenehm und roh, die Umrisse besonders hart und dunkel, ein dumpfes sonnenloses Zwielicht über die ganze Fläche ausgegossen.

Die andere Tafel zerfällt in zwei Abtheilungen. In der oberen ist die Verkündigung dargestellt. An der Madonna wie am Erzengel fällt die Rundung der Köpfe auf. Durch die Fenster öffnet sich ein Ausblick auf eine Hügellandschaft, in welcher die Geburt Christi mit Joseph und Maria, mit drei Engeln, welche um das Christkind knieen, mit Ochs und Eselein an der Krippe geschildert wird. Die untere Abtheilung führt uns die Anbetung der Hirten vor Augen, an deren einem wir wieder die breite Stirn und schweren Augenlider bemerken.[1]

Petersburg Kreuzigung Weltgericht.

Zwei Flügel eines Triptychons, in der Eremitage in St. Petersburg, von kleinerem Umfange, feiner Durchbildung, haben mit den Berliner Tafeln manche Merkmale gemein. Sie stammen gleich diesen aus Spanien und geben gleichfalls eine gute Vorstellung von der älteren Kunstweise unseres Meisters, als er noch enger mit der Schule Eyck's zusammenhing. Christus am Kreuze zwischen den Schächern, Longinus mit der Lanze, der Lieblingsjünger und die in den Armen der Frauen ohnmächtige Maria zu Füssen des Kreuzes sind auf dem einen Flügel geschildert, auf dem anderen das Weltgericht: Christus zwischen Maria und Johannes, dann die Apostel und unten im Vordergrunde der Erzengel Michael und von Teufeln geplagte arme Seelen. In dem Typus der Gestalten und Köpfe, in der Farbe und im Ausdrucke prägt sich die Weise des Petrus Cristus unzweifelhaft aus.[2]

Zu den besten Leistungen des Künstlers gehört das

---

[1] Berlin, Museum Nr. 529[a] und 529[b]. Holz. 4′ 7″ h. — 1′ 9½″ br. Die erste Tafel hat die Inschrift: „Petrus Xpr̃ me fecit“; die andere das Datum: „Anno Domini MCCCCLII“. Die Tafeln wurden von Frasinelli erworben, welcher dieselben in Segovia kaufte, wohin sie aus Burgos gekommen waren. Die Aussenseiten zeigen einfarbige Darstellungen der h. Petrus und Paulus. Eine Copie des Engels der Verkündigung besitzt die Wiener Belvedere-Galerie II. Stockwerk. Zimmer II. Nr. 47.

[2] Petersburg, Eremitage. Nr. 444. Holz. 1′ 8¾″ h. — 8¾″ br. In Spanien von dem verstorbenen Fürsten Tatitschoff angekauft.

ganz noch im Geiste Jan van Eyck's gehaltene Bild eines knieenden Donators mit seinem Schutzpatron, dem h. Antonius, in reicher Landschaft in der Galerie von Kopenhagen. Es ist in einem tiefen röthlichen Tone gehalten und überaus fein ausgeführt.[1]

Kopenhagen h. Antonius mit Stifter.

Die Madonna mit dem Christkinde in der Turiner Galerie offenbart die gleichen Vorzüge.[2]

Turin Madonna.

Ein günstiges Zeugniss von der Tüchtigkeit unseres Künstlers legen ferner die beiden Portraits eines Mannes und einer Frau in der Galerie Uffizi in Florenz ab, welche früher dem Hugo van der Goes zugeschrieben wurden, aus keinem anderen Grunde, als weil sie aus dem Hospitale Santa Maria nuova stammen, für welches Hugo thätig war.[3] Der Herr mit kurz verschnittenem Haare und schwarzer Kappe ist in das Modecostume der Zeit, den langärmeligen mit Pelz verbrämten Mantel gekleidet. Er trägt eine mit Juwelen besetzte Kette am Halse und in der Linken ein Gebetbuch. Die Dame, gleichfalls ein Buch haltend, prangt in reicher Tracht, der weinfarbige Rock ist vorn mit Spitzen besetzt, die warmbraune Jacke darüber geht in helle Aermel aus. Eine Juwelenkette schmückt den dünnen Hals, ein Korallenband ist um den Arm geschlungen. Den Hintergrund bildet eine durch Figuren belebte Landschaft. Könnten wir das Wappenschild über dem männlichen Kopfe deuten, so würde die dargestellte Persönlichkeit keinem Zweifel unterliegen, vorläufig gilt sie als Glied der Familie Portinari. Das Doppelportrait, vorausgesetzt das Stilgefühl täuscht nicht und die Autorschaft Peter Cristus' bleibt unangefochten, ist ein trefflicher Beleg dafür, dass ein Künstler als Portraitmaler Vortreffliches zu leisten vermag, auch wenn er sich in der Composition figurenreicher Bilder

Florenz, Uffizi Doppel Portrait.

---

[1] Kopenhagen, Museum. Nr. 167. Holz.

[2] Turin, Museum. Nr. 359. Holz. 0.31 h. — 0.25 br.

[3] Florenz, Uffizi. Holz. Nr. 749. Lebensgrösse. Auf der Rückseite Monochrom Maria und der Engel der Verkündigung.

schwach gezeigt hat. Obgleich im Ganzen dunkel gehalten in einem fast trüben Braun, sind doch die Fleischtöne sorgfältig modellirt und stark aufgetragen, die Zeichnung ist fest und richtig, die Vertheilung von Licht und Schatten bewunderungswerth.

London Portrait.

Die gleiche Empfindungsweise liegt einem kraftvollen, braun röthlichen Bilde in der Londoner Nationalgalerie zu Grunde. Es stellt den Marco Barbarigo dar, welcher 1449 venetianischer Consul in London war, und wird im Kataloge dem Gerard van der Meire zugeschrieben. Doch erinnert es in der Tiefe der Carnation, in der Gluth der Farbe und der Vertreibung der Töne entschieden an Peter Cristus. Offenbart das Bildniss auch nicht die bis zur äussersten Grenze vordringende Detailkunst Jan van Eyck's, so wirkt es doch durch die Tiefe und den Glanz des Colorits. Der jugendliche, runde Kopf ist mit einer Kapuzenmütze, von welcher purpurrothe Zipfel herabhängen, bedeckt und hebt sich von einem braunlichgrünen Hintergrunde ab. Den Leib umhüllt ein rother Rock. In seiner Rechten hält Barbarigo einen Brief, der an seine eigene Adresse in London gerichtet ist.[1]

Berlin Portrait.

Ein ferneres Werk im Portraitfache ist das jetzt seines Farbenglanzes beraubte Bildniss einer „Dame aus der Familie Talbot“ in der Berliner Galerie. Diese Bezeichnung, war auf dem (nicht mehr vorhandenen) alten Rahmen zu lesen, wie der Namen des Meisters: Opus Petri Christophori. Diese sonst nie wiederkehrende Schreibweise muss Bedenken erregen; doch erscheint es unthunlich, das Bild dem Cristus kurzweg abzusprechen. Die technische Ausführung wie das Costüm verbürgen jedenfalls das funfzehnte Jahrhundert als die Zeit seiner Entstehung. Das Gesicht der Dame

---

[1] London, Nationalgalerie. Nr. 696. Holz. 9 1/2″ h. — 6 1/2″ br. aus der Manfrini-Gal. in Venedig. Die Adresse lautet: „Spetabili et Egregio D'no Marcho Barbaricho qd'n Spetabilis D'nj Franzisi p° churatoris Sti Marzi, Londinis.“

mit den chinesisch geschlitzten Augen ist mehr fremdartig als anziehend. Auch das Gewand wirkt keineswegs vortheilhaft. Eine hutartige Mütze und ein Schleier bedecken die Stirn, von welcher alles Haar zurückgestrichen wird; ein Schleier aus Seidengaze fällt von den Schultern herab und ist auf der Brust mit einer Nadel festgesteckt, über die schwarze Schnürbrust ist ein mit weissem Pelz verbrämter Mantel geworfen. Das Colorit zeigt kühle aber sanfte und harmonische Töne, eine feine Modellirung und pastosen Auftrag. Die Zeichnung ist fest, ohne Härte, die Stickerei an dem Gewande in starkem Relief.[1]

Antwerpen h. Hieronymus.

Den h. Hieronymus in der Antwerpener Galerie, eine schwache Leistung eines späteren vlämischen Malers,[2] darf man Petrus Cristus so wenig zuschreiben, wie die Bilder, welche in der früheren Lyversbergischen Sammlung in Köln auf den Namen Christophorus gingen,[3] dagegen bewahrt das Museum del Prado in Madrid zwei Tafeln auf den Namen Jan van Eyck getauft, deren technische Weise weit eher an Cristus erinnert. Die eine mit der Jahreszahl 1438 versehene Tafel zeigt den knieenden Donator in geistlicher Tracht, den Kopf mit einem runden Käppchen bedeckt, die Hände zum Gebete gefaltet, hinter ihm den Täufer mit nackten Beinen, über die Schultern einen braunen Mantel geworfen, auf einem geschlossenen Buche ein kleines Lamm tragend. Eine spanische Wand trennt das Gemach in zwei Abtheilungen. Der convexe Spiegel an der Wand ist eine Reminiscenz an Jan van Eyck, wie auch der Blick durch das geöffnete Fenster (dessen obere geschlossene Flügel Wappen zeigen) der in der Schule Eyck's heimischen Sitte

Madrid Museum del Prado Joh. d. T. u. Barbara.

[1] Berlin, Museum. Nr. 532. Holz. 11" h. — 9" br. aus der Sammlung Solly. Der Hintergrund ist grau und dunkel.

[2] Antwerpen, Museum. Nr. 32. Holz. 0.29 h. — 0.19 br.

[3] Diese Bilder, die auch unter dem Namen des Lucas v. Leyden, in verschiedenen Sammlungen spuken, stammen von einem untergeordneten Meister Westfalens aus dem 16. Jahrh. her und sehen allerdings einer Caricatur des Lucas v. Leyden nicht unähnlich.

entspricht.[1] Die andere Tafel schildert die h. Barbara, wie sie vor dem Kamine auf einer breiten Holzbank sitzt und liest. Flaschen, Kannen, Blumengläser, wie wir es an Eyckschen Bildern schon gewohnt sind, beleben das Gemach, dessen Aussicht ebenfalls auf eine weite Landschaft geht. Der Kopf der Heiligen ist rundlich nach Art der rheinischen Schule, die Beine des Täufers fast übertrieben mager, aber nicht unrichtig gezeichnet. Die weniger verletzten Theile dieser Tafeln mahnen am meisten an den h. Eligius des Peter Cristus in Köln.[2]

---

[1] Madrid, Museum del Prado. Nr. 1401 und 1402. Holz. 1 m. h. 0.46 br. Die leider beschädigte Inschrift lautet: „Anno milleno C. quater X̃ter et octo hic fecit effigiẽ dĩpgi mĩste. henricus Werlis mg̃r colon.

Die Anfrage in Köln nach den Lebensverhältnissen des Heinrich Werle blieben erfolglos. Der Namen ist bis jetzt in keinem Schriftstücke aufgefunden worden.

[2] Im Brüsseler Museum wird eine Geburt Christi 1′ 9″ h. — 2′ 3″ br., aus der Sammlung Weyer in Köln angekauft, ursprünglich aus einem westfälischen Kloster Budingen stammend, als ein Werk des Pieter Cristus bezeichnet.

FÜNFTES CAPITEL.

Gerard van der Meire.

Unter den Namen altflandrischer Maler, welche die Geschichte uns überliefert hat, besitzt jener Gerard van der Meire's einen guten, wenn auch keinen scharfen Klang. Nach einer mehr als zweifelhaften Quelle[1] war er ein Schüler Hubert van Eyck's; dagegen erzählt van Mander, dass seine Thätigkeit erst nach dem Tode Jan's begonnen habe, auch trat er nicht früher in die Genter St. Lucasgilde als im Jahre 1452.[2] Es scheint, dass Gerard van der Meire in Gent eine ähnliche Rolle spielte, wie Peter Cristus in Brügge.

---

[1] Im *Messager des sciences et des arts, Gand 1824. p. 132.* publicirte le Bast einen Auszug aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts, welche sich im Besitze des Hrn. F. B. Delbecq befand: „1447. In dit jaer is de salige Colette gestorven int clooster van de Arme Claeren: haere fighuratie in een tafereel gebragt door Gheeraert Van der Meire, discipel van meester Hubertus van Eyck.“ Das Manuscript, mit der in ihrer Allgemeinheit bedenklichen Bezeichnung: „manuscrit de la fin du XV. siècle“ ist seitdem nie wieder zum Vorscheine gekommen, wurde auch bei der Auction der Delbecq'schen Bibliothek 1840 nicht gefunden. Ganz so verhält es sich mit einem anderen Manuscripte, welches im 17. Jahrh. einem Herrn de Bellem angehörte und worin sich folgende Einzeichnung eines Genter Stadtschreibers van der Beke befinden soll:

„Voor de beeldenbraeken, de Kerke van Sint Jans (gegenwärtig St. Bavon) was de peirel van de oude meesterstukken. Meester Geeraert Van der Meere van Gent had een Maria beeld geschildert en Jodocus van Gent discipel van Hubertus van Eyck, een tafereel verbeeldende Sint-Jans onthoofdinghe“ (Enthauptung). Messager ebend.

[2] *Van Mander p. 205. edit. 1617. Bl.* 127. *Busscher.* (Recherches sur les peintres Gantois) gibt eine Liste der Mitglieder der Genter Lucaszunft. In derselben kommt: „Meester Gheraert van der Meire fs (Filius) Pieter“ 1452 als Meister, 1471 als „gezworener“ vor.

Dieselbe näher zu schildern, ist kaum möglich, da von den ihm von Alters her zugeschriebenen Bildern, einer Madonna in St. Bavon zu Gent, einer Lucretia, einem Nonnenbildniss jede Spur sich verwischt zeigt.[1] Doch deuten die ihm übertragenen Ehrenämter in der Lucasgilde von Gent seine Wahl zum Unterdechant 1474 auf eine rege Thätigkeit und eine angesehene Stellung.[2] Nehmen wir ein grosses Altargemälde in St. Bavon, wie gewöhnlich geschieht, zum Ausgangspunkt der Schilderung, so empfangen wir keineswegs den Eindruck der van Eyck'schen Lehre.

Gent St. Bavon Kreuzigung

Das Mittelbild des Altarschreines stellt die Kreuzigung, die Flügel Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt und die Errichtung der ehernen Schlange dar. Man darf wohl sagen, dass in diesem Werke nichts vom Tadel frei bleibt, nicht der Ausdruck und die Empfindung, nicht die Farbe und der Luftton, dass alles auf eine ganz mittelmässige Kraft als den Urheber hinweist. Die hellen Fleischtinten ohne Transparenz, von aschgrauen Tönen leicht umflossen geben einen sehr mangelhaften Eindruck der Rundung oder des Reliefs. Die Gewänder, nach der Mode des funfzehnten Jahrhunderts geschnitten, sind eckig gebrochen und mit peinlicher Sorgfalt auch für das Kleinste ausgeführt. Lang und hager, steif und starkknochig erscheinen die Figuren. Dürfen wir annehmen, dass dieses Altarbild von „Ger. van der Meeren" gemalt sei, wie die Inschrift aussagt, oder ist die Signatur eine Fälschung, oder hat endlich eine neuere Restauration den ursprünglichen Charakter des Werkes verdorben? Für eine der beiden letzteren Alternativen müssen wir uns entscheiden, wenn wir Gerard van der Meire nicht für einen blossen Anstreicher halten sollen.[3]

---

[1] Die Lucretia gibt van Mander an; das Marienbild und das Nonnenportrait werden in der Delbecq'schen Handschrift angeführt.

[2] *Busscher, Recherches u.s.w. p. 209.*

[3] St. Bavon früher St. Johann. Dritte Capelle im Chor. Maasse unbekannt. Bei *Schnaase*, *Niederländische Briefe*, *S. 305* lesen wir: „Ausser dem berühmten Eyck'schen Bilde ist nur noch ein Gemälde aus jener Zeit vorhanden, das man, wie

Zwei Tafeln der Berliner Galerie werden unserem Meister zugeschrieben, theils weil sein Name durch Ueberlieferung an denselben haftet, theils weil sie eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem Genter Altarbilde besitzen. Auf der einen Tafel ist die Heimsuchung inmitten einer mit Häusern, Bäumen und Hügeln gefüllten Landschaft und mit dem Donator in Abtstracht geschildert. Die Proportionen der Figuren sind etwas zu kurz gerathen, was vielleicht der Zustand der beiden Hauptpersonen verschuldet hat, die Gesichter dagegen erscheinen zu sehr in die Länge gezogen. Das Haar der Madonna, mitten auf der Stirn getheilt, fällt in Locken auf den blauen Mantel herab. Weitere Merkmale derselben sind eine lange Nase, ein dünner Hals, ein kleiner Mund. Erscheint die Zeichnung weniger gefällig, so wirkt dagegen der sanfte Ausdruck gewinnend. Die Hände sind fein und im Einzelnen sorgfältig wiedergegeben, dagegen die Falten der Gewänder allerdings etwas scharfbrüchig. Ein blasses rosiges Licht herrscht vor, nur wenig durch leichte Schatten gehoben. Auch den Vordergrund mit Blumen, die entfernten Häuser, die ganze Landschaft überzieht ein allgemeiner Farbenton, der aber keinen Ersatz bietet für den hier fehlenden Reiz der Luftperspective in den Eyckschen Bildern. Die Fleischtöne sind mit grosser Sorgfalt in einander verschmolzen, die Gewänder mit einem starken Farbenkörper gemalt. Goldene Strahlen vertreten an beiden heiligen Frauen den Nimbus.[1]

Berlin Heimsuchung.

Die Anbetung der Könige ist auf der anderen Tafel ge-

Berlin Anbetung der Könige.

---

eine neuere, bei der Restauration im J. 1824 darauf gesetzte Inschrift besagt, für die Arbeit des Gerhard van der Meir, eines Schülers des Huberts v. Eyck hält.“ Darnach wäre also die Signatur modernen Ursprunges, wahrscheinlich unter dem Einfluss der aus Delbecq's Manuscript gezogenen Notizen — man wollte auch ein Werk des Meisters besitzen — entstanden, und jede Beziehung des Bildes auf Gerard van Gent ungerechtfertigt.

[1] Berlin, Museum. Nr. 542. Holz. 1′ 10″ h. — 1′ 8½″ br.

malt. Stil und technische Behandlung zeigen keinen Unterschied, nur ist die Farbenfläche theilweise abgerieben.[1]

Lütschena Heimsuchung.

Dieselbe Szene der Heimsuchung, nur viel vollendeter von der gleichen Hand geschildert, befindet sich in der Galerie des Freiherrn Speck von Sternburg in Lütschena bei Leipzig.[2] Die gute Erhaltung und die sorgfaltige Ausführung empfehlen dieses Werk besonderer Aufmerksamkeit. Wäre sein Ursprung durch Gerard van der Meire sichergestellt, so würde sich van Mander's Lob des Meisters vollkommen erklären. Maria und Elisabeth begrüssen sich auf einem Fusspfade, der von einer Gruppe burgartiger Häuser rechter Hand kommt. Elisabeth's Tracht ist ein hellrothes Kleid und Mantel und eine weisse Haube; die Madonna mit offenem Haare trägt eine purpurrothe Tunica und einen blauen mit grauem Pelz verbrämten Mantel. Der Zustand der beiden Frauen ist mit genauester Naturwahrheit charakterisirt, auch in der Bewegung der dünnen Arme und übrigens zierlichen Hände sichtbar. Den Hintergrund füllen Bäume, ein Teich mit Schwänen, entfernte Hügel. Am blauen Himmel steigen leichte silbergeränderte Wolken empor. Der Madonna hat der Künstler eine hohe und breite Stirn gegeben; Gesicht und Nase sind eher lang, der Mund klein, der Hals schlank, die Augen von sanftem Ausdrucke. Ihre helle Blässe bildet einen starken Gegensatz zu der dunkleren Gesichtsfarbe der Elisabeth, deren schmale, fein und genau gezeichnete Hände an den Gelenken deutliche Falten zeigen. Beide Frauen erscheinen aus dem schon oben angegebenen Grund etwas kurz in den Verhältnissen und machen auch wegen des hohen Gesichtspunktes den Eindruck, als ob sie nicht ganz fest auf dem Boden ständen. In der Carnation überwiegen helle rosige Töne, ohne viel Schatten sorgfältig modellirt. Die Farben der Landschaft und die höchsten

---

[1] Berlin, Museum. Nr. 527. Holz. 1′ 10″ h. — 1′ 8½″ br.

[2] Holz. 1′ 11½″ h. — 1′ 1½ br.

Lichter der Wolken sind fest aufgesetzt, doch fällt im Vordergrunde und in den näheren Theilen der Mangel der Luftperspective auf. Die Gewänder sind besser gemalt als gezeichnet. Der volle Farbenkörper erfreut, die scharfen Brüche stossen ab. Der Versuch, das Werk in die Reihe altflandrischer Bilder einzuordnen, führt zu folgendem Schlusse: Es offenbart das Bild in Lütschena eine von dem Stile der Eycks verschiedene Kunstweise, es steht näher der Manier van der Weyden's und hat nichts gemein mit jener Memling's.

Turin Heimsuchung.

Verwandt in der Behandlung, aber lange nicht so fein ausgeführt erscheint eine Heimsuchung in der Turiner Galerie.[1]

London Begräbniss d. h. Hubert.

Führten die beiden Berliner Tafeln zu dem Bilde in Lütschena, so weist dieses wieder den Weg zu einem noch wichtigeren Werke in der Londoner Nationalgalerie, welches die Ausgrabung des h. Hubertus, Bischof von Lüttich, schildert.[2] Sein Leichnam, in die reichsten Amtsgewänder gehüllt, wird von zwei Mönchen aus der Gruft gehoben und ragt theilweise schon über diese hinaus. Ein Bischof zu den Füssen des Heiligen schwingt das Rauchfass, während die fromme Gemeinde, Priester und Laien, trauernd umher steht. Der Schauplatz ist in eine gothische Kirche verlegt. Dass diese dem h. Petrus geweiht ist, sagt dessen Statue in einer Nische über dem Altare. Auf dem Altar selbst steht der Schrein des h. Hubertus, mit der Figur des Heiligen geschmückt, und von einer Kreuzigung in brauner Farbe überragt. Durch das Altargitter blickt neugierig ein und der andere Kopf. An den Säulen, welche die

[1] Turin, Museum. Nr. 312. Holz. 0.89 h. — 0.36 br. Offenbar bildeten diese Tafel und die unter Nr. 320 aufgestellten (ein betender Stifter) Theile eines grösseren Ganzen. Dieses beweist das gleiche Format, die gleiche Technik. Doch ist bei Nr. 320 der Kopf neu.

[2] London, Nat.-Gal. Nr. 783 Holz. 2′ 11½″ — 2′ 8″ br. Früher in den Sammlungen Beckford's in Fonthill, wo es unter dem Namen Jan van Eyck ging, und Eastlakes; jetzt wird es im Kataloge Dierick Bouts bezeichnet.

Bogen des Schiffes tragen, sind die Statuen der Apostel angebracht.

In der Anordnung und Bewegung der Gestalten, in der Perspective und in den Kopftypen reiht sich das Bild den besseren Leistungen der Schule an. Sein Schöpfer wetteifert in dem Verständniss der Form, in dem Charakter der Köpfe, in der Fülle des Ausdrucks mit van der Weyden, an welchen er auch in der Behandlung des Bartes, der Haare, des Beiwerkes überhaupt erinnert. Die Proportionen jedoch, die klaren, durchsichtigen, fein verschmolzenen Fleischtöne, noch nicht gehoben durch starke Licht- und Schattencontraste verrathen eine andere Hand, vielleicht dieselbe, welche die Heimsuchung in Lütschena malte.

Ob die bisher erwähnten Gemälde in der That dem Genter Maler Gerard van der Meire angehören, dafür fehlt uns allerdings die urkundliche Beglaubigung. Jedenfalls besitzen sie einen gemeinsamen Ursprung, sind wahrscheinlich von demselben Künstler geschaffen. Nicht das Gleiche kann man von den folgenden Bildern behaupten, welche in den Katalogen unter Gerard's Namen umhergehen.

London h. Ambrosius.

Die Tafel in der Londoner Nationalgalerie: Ein Cistercienserabt mit seinem Schutzpatron, dem heiligen Bischofe Ambrosius zur Seite, erscheint in der alten gemischten Technik Broederlam's und dessen Zeitgenossen, halb in Oel, halb in Tempera ausgeführt. Der knieende Mönch mit seinem milden Ausdruck kann als gelungen betrachtet werden, wahre Wunderwerke des Fleisses und vollendeter Kunst sind die Ornamente, die Juwelen, die Stickereien u. s. w. welche an den Bischofsstäben und Bischofsmützen, an den geistlichen Gewändern vorkommen.[1]

Brügge St. Sauveur Kreuzigung.

Die Inschrift auf einem Altargemälde in St. Sauveur zu Brügge: „Meeren 1500“ ist unächt, das Werk selbst in

---

[1] London, Nat.-Gal. Nr. 264. Holz. 2′ 4½″ h. — 9″ br. gut erhalten, stammt aus der Sammlung Krüger in Minden.

sehr schlechtem Zustande, die Farbe an mehreren Stellen abgefallen. Den Gegenstand der Darstellung bilden die Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme. Nach Zeichnung und Farbe und auch was die künstlerische Empfindung betrifft, steht das Werk noch unter dem Altar in Gent, welcher Gerard's Unterschrift trägt, und erscheint ebenso sehr von allen anderen, die auf diesen Meister zurückgeführt werden, verschieden. Die Gesammthaltung ist kalt und blass.[1]

Antwerpen Kreuztragung Mater Dolorosa Christus am Kreuze Christus im Grabe.

In der Galerie zu Antwerpen befinden sich mehrere Tafeln, welche mit dem Altare in Brügge einige Aehnlichkeit besitzen. Zunächst ein Triptychon mit der Kreuztragung als Mittelbild, der Darstellung im Tempel und Christus unter den Schriftgelehrten auf den Flügeln. Die gothischen Buchstaben auf dem einen Flügel (Darstellung) sind bis jetzt ohne Erklärung geblieben.[2]

Ein anderes Diptychon stellt die Mater Dolorosa, die Brust vom Schwert durchbohrt dar, und auf der Gegenseite die Stifterin des Bildes in schwarzem Kleide und weissem Schleier vor einem Betstuhl knieend.[3]

Alle diese Bilder, sowie ein Christus am Kreuze[4] und ein Christus im Grabe[5] stammen aus der Kirche von Hoogstraten. Nach dem Wappen auf dem Bilde der Stifterin zu schliessen, sind sie von der Familie van Wildenberghe bestellt worden. An dieses Verzeichniss unbestimmbarer Werke, von welchen nur soviel mit Gewissheit behauptet werden kann, dass kein zwingender Grund vorliegt, sie Gerard van

---

1 Brügge, S. Sauveur. Südl. Seitenschiff. Maasse unbekannt. Die Inschrift ist auf einem Blech an den Rahmen angenagelt.

2 Antwerpen, Mus. Nr. 383—385. Holz. 0.92 h. — 0.64 und 0.31 (die Flügel) br. Die Buchstaben der Inschrift sind nicht ganz deutlich; sie wurden früher D. B. A. S. gelesen, das Facsimile in dem Kataloge aber DOMHXS:XO deutet vollständige Worte an.

3 Antw., Mus. Nr. 388 u. 389. Holz. 1.03 h. 0.32 br. In Spitzbogen geschlossen.

4 Ebend. Nr. 386. Holz. 0.76 h.— 0.60 br.

5 Ebend. Nr. 387. Holz. 0.92 h. 0.65 br.

Madrid Verkündigung.

der Meire zuzuschreiben, möge sich noch eine Verkündigung im Madrider Museum, angeblich von einem Schüler van Eyck's, anreihen.[1]

Venedig Brevier Grimani's.

Das Thätigkeitsfeld Gerard's würde eine gewaltige Ausdehnung gewinnen und seine künstlerische Persönlichkeit ungleich klarer erkannt werden, könnte man ihm mit innerer Wahrscheinlichkeit einen Antheil an dem berühmten „Breviere des Cardinals Grimani" in der Marcusbibliothek zu Venedig zusprechen. Dieses Prachtwerk von 831 Pergamentblättern in gross Quart mit 110 Miniaturen, welche oft die Grösse eines ganzen Blattes einnehmen, wird zuerst im Jahre 1521 rühmend genannt. Ein anonymer Reisender, welcher die in Oberitalien befindlichen Kunstschätze aufsuchte und in einem Verzeichniss zusammenschrieb, sah den Codex im Palaste des Cardinals Domenico Grimani in Venedig und erzählt, dass „Juan Memelin, Girardo de Guant und Livieno d'Anversa" an der Ausschmückung desselben thätig waren.[2] Ist unter dem „Girardo de Guant" der Gerard van der Meire gemeint? Der Letztere kann mit Memling wohl gemeinsam gearbeitet, schwerlich aber, nach den Lebensdaten zu schliessen, ein von diesem begonnenes Werk fortgesetzt haben. Der „Livieno d'Anversa", ohne Zweifel mit Lievin de Witte identisch, ist ein Künstler des sechszehnten Jahrhunderts. Da nun der Name Gerard nicht allein in Gent dasteht, ein berühmter Miniaturist, der seit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts bis 1533 thätig war, Gerard Horenbaut, gleichfalls Gent angehört, so spricht die grössere Wahrscheinlichkeit für diesen als den Maler der Miniaturen im Grimanischen Brevier.

Ausser Gerard van der Meire nennt die Kunstgeschichte auch seinen Bruder Jan van der Meire als Maler. Es muss aber gleich bemerkt werden, dass wir dafür keine

---

[1] Madrid, Museum. Nr. 408. Holz. 2′ 8″ — 2′ 6″ br.

[2] *Anonymus Morelli. p. 78. S. Anhang.*

frühere und bessere Quelle als einen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts besitzen. Immerzeel in seiner „Hollandsche ende Vlamsche Konst" erwähnt diesen Jan in folgender Weise: „Er war gleich seinem Bruder ein Schüler der beyden van Eyck und malte unter anderen Bildern für Carl den Kühnen eine Tafel, welche die Gründung des Ordens des goldenen Vliesses schilderte. Dieser Künstler war am Hofe des letzten burgundischen Herzogs hoch geschätzt und folgte diesem auch immer in das Feld. Er starb zu Nevers 1471."[1] Woher Immerzeel diese Nachrichten schöpfte, ist nicht bekannt. Immerhin bleibt es auffallend, dass ein Maler gleichen Namens in dem Register der Antwerpener Zunft 1505 vorkommt.[2] Jan van der Meire wird als der Meister zweier verlorene Werke, des Martyriums des h. Lievin und des Todes des h. Bavon in der Abtei St. Bavon ausgegeben.[3]

Der Namen van der Meire oder van Meire, sei zum Schlusse bemerkt, kommt in Gent im Laufe des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts häufig vor. Die Zunftregister geben Kunde von mehreren Malern dieses Namens, welche vielleicht zu einer Familie gehörten, aber auch einander ganz fremd gegenüberstehen konnten.[4] Ein Baldwin van Meire wurde 1370 freigesprochen, 1374 als Schiedsmann eingeschworen, 1375 und 1383 zum Dechant erwählt. Huughe van Meire erwarb das Meisterrecht 1375. Gillis van der Meire trat in die Zunft 1403 und wurde Schiedsmann 1409 und 1417.

Hugo van der Meer wird 1413 als Meister, 1421 als Schiedsmann genannt. Im J. 1436 wurde ein Jan van der Meire (vielleicht dieselbe Person, welche alte Schriftsteller als den Bruder Gerard's bezeichnen) freigesprochen. Er war ein Sohn des Gillis van der Meire. 1447 und 1457 treffen wir ihn als Geschworenen, 1473 und 1477 als Dechant an.

---

1 *Immerzeel, Hollandsche ende Vlamsche Konst p. 212.*

2 *Reiffenberg, De la peinture sur verre aux Pays Bas. Brux. 1832.*

3 *Busscher s. o. p. 167.*

4 *Ebendort. p. 187, 218.*

Im Jahre 1440 tritt Gillis, Sohn des Jan van der Meire, in die Gilde; 1443 wird wieder ein Heinrich van der Meire, Sohn eines Gillis, freigesprochen, und 1471 Peter, ebenfalls der Sohn eines Gillis, zur Ausübung der Zunftrechte zugelassen. Bis in das sechszehnte Jahrhundert lassen sich Mitglieder der Familie als Zunftangehörige in Gent verfolgen.[1]

[1] *Ebendort p. 187, 218.*

SECHSTES CAPITEL.

Hugo van der Goes.

Mächtig rauschten die Wogen festlicher Freude, als Herzog Carl von Burgund im Jahre 1468 die englische Prinzessin Margaretha von York in Brügge heimführte. Noch in den Berichten des Chronisten hallt der Jubel und der fröhliche Ton nach, so dass wir uns lesend in jene fernen Tage wohl hineinleben können und insbesondere ein farbenreiches Bild von dem Prunke und der Pracht, die bei der Vermählung walteten, empfangen. Auch die Künste hatten an der Begrüssung des Fürstenpaares Antheil. Phantasie und mechanische Fertigkeiten wurden in gleichem Maasse erschöpft, um die Schaugerüste herzustellen, auf welchen sich die Helden des Glaubens und der Fabelgeschichte in reichen Gewändern bewegten, „Mysterien" oder „lebende Tableaux" gestellt wurden.[1] Die Hilfe tüchtiger Meister aus den verschiedensten belgischen Städten wurde in Anspruch genommen, um die grossen Tücher zu bemalen, welche in glänzende Rahmen gespannt am fürstlichen Palaste und an den Häusern der Bürger von Brügge die Strassen entlang sich reihten. Schade! Olivier de la Marche, der in seinen Memoiren alle Lustbarkeiten so genau beschreibt, uns keinen

---

[1] *Olivier de la Marche Mémoires, bei Petitot Collection tom. X. p. 299.*

Gang bei den Tischgelagen, keine zerbrochene Lanze bei den Tournieren, kein Band und kein Kettchen bei der Schilderung der Rüstungen schenkt, widmet den figurenreichen Compositionen auf den gemalten Tüchern kein Wort. Wir legen daher die Schilderung der Hochzeit und des Festzuges von Damme nach Brügge zur Seite, so fesselnd sie dem Freunde alter Sitten sein mag und heben nur eine Thatsache von künstlerischem Interesse hervor.

Im Gefolge des Herzogs ritten die angesehenen Bürger von Brügge, die Vorsteher und Mitglieder der verschiedenen Zünfte und Gilden, die fremden Kaufherren, welche in der Welthandel treibenden Hansestadt Comptoire besassen: Venetianer und Genueser, Spanier, Florentiner und „Osterlinge.“ Die Compagnie der Florentiner Kaufleute wurde von dem Reichsten derselben, von Tommaso Portinari, dem Agenten der Medici, angeführt. Zu zweien schritten nach ihm zehn Kaufherren, in schwarze gemusterte Seide gehüllt; ihnen folgten zehn Factoren in glatter schwarzer Seide und rothen Gürteln, und endlich vierundzwanzig blau gekleidete Diener zu Pferde. Der Anführer selbst trug das Gewand der herzoglichen Räthe, zu welchen er gehörte. Aus mancherlei Gründen fesselt Tommaso's scharfgeschnittener Kopf die Aufmerksamkeit. Er brachte in grossartiger Weise die Geldmacht des Hauses, welches er vertrat, zur Geltung. Zweimal leistete er persönlich in einer zwischen König Eduard von England und dem Herzoge von Burgund verhandelten Anleihe Bürgschaft, das eine Mal für 50000, das andere Mal für 80000 „escus.“[1] Tommaso gilt als der Urenkel des Folco Portinari, dessen Tochter Beatrice durch Dante's Liebe verherrlicht wurde. Tommaso war endlich der Gönner des Malers Hugo van der Goes. In Hugo's Familie war

[1] Memoires de Comines, welcher hervorhebt, dass die Agenten des Hauses Medici auf diesen Namen allein hin einen so grossartigen Credit genössen, dass Alles, was man darüber hört und sieht, an das Fabelhafte grenzt.

der zünftige Kunstbetrieb schon lange heimisch. Ein Maler gleichen Namens wurde 1395 in der St. Lucasgilde in Gent freigesprochen, ein Lievin van Goes 1406 in dieselbe Zunft aufgenommen.[1] Unser Hugo erwarb sein Meisterrecht in Gent im J. 1465. Ob er hier, oder ob er in Brügge oder in Antwerpen geboren sei, bleibt ungewiss. Für Antwerpen spricht Guicciardini's Zeugniss[2], den „schilder van Brugghe“ nennt ihn van Mander[3], eine gleichzeitige Urkunde lässt ihn „van der Stad van Ghendt gheboren“ sein.[4] Keine Spur führt ferner zu der Werkstätte des Hubert oder Jan Eyck, ebenso wenig wird die Meinung, dass er in seiner Jugend von Stadt zu Stadt gewandert sei, oder wie so manche seiner Genossen ein unruhiges Leben geführt habe, durch irgend eine Thatsache gestützt. Einzelne freilich flüchtige Nachrichten, die sich von ihm erhalten haben, lassen ihn zunächst in Brügge ansässig sein, wo er durch seine Fähigkeit, grosse Flächen rasch zu bemalen, zu Ansehen gelangte.

Die Unbrauchbarkeit der Wandmalerei im nördlichen Klima war durch die Erfahrung sattsam erwiesen; doch blieb der Wandschmuck besonders bei öffentlichen Festlichkeiten schwer vermisst. Die kleinen Tafeln, auch zu Triptychen auseinander gelegt, taugten nicht dazu, Teppiche waren wohl von prächtiger Wirkung, aber sehr kostspielig. Hugo, vielleicht auf die Erfahrungen gestützt, die er in seiner Jugend im Malen von Schilden und Fahnen sich erworben, versuchte auf grossen Tüchern historische oder biblische Compositionen wiederzugeben, welche vortrefflich die gewirkten Teppiche ersetzten, dabei den Vortheil grosser

---

[1] *Busscher s. o. p. 111.*

[2] *Guicciardini, Descrittione di tutti i paesi bassi. Anversa. 1581. p. 143.* S. Anhang.

[3] *Van Mander.* p. 204 edit. 1617. Bl. 127. Ihm folgt *Sanderus* (flandria illustr. I. 13).

[4] Hugo van der Goes wurde zur Abschätzung eines von Dierick Bouts in Löwen gemalten Bildes gerufen. In den städtischen Rechnungsbüchern wird dieses Factum erwähnt und Hugo als Maler in Gent geboren bezeichnet. Die Urkunde wird in dem Capitel über D. Bouts mitgetheilt.

Wohlfeilheit boten. Diese Leinwandbilder wurden in Temperafarben ausgeführt. Sie entbehrten auf diese Art des tieferen Farbenreizes, waren vorzugsweise auf schöne Anordnung, reiche Gruppen, lebendige Zeichnung angewiesen, näherten sich dadurch in ihrer Wirkung der Frescomalerei. Nicht allein, dass dieselben dem Künstler Lebensunterhalt und Ruf brachten, gewannen sie auch eine so grosse Beliebtheit, dass nach van Mander's Bericht in Brügge wie in Gent die Wände der Kirchen und Häuser mit ihnen prangten.[1] Hugo van der Goes, an das Entwerfen ausgedehnter Compositionen gewöhnt, arbeitete auch Cartons für die Glasmaler.[2] Dabei blieb ihm die Oelmalerei nicht fremd, Bestellungen auf Altartafeln kamen vielmehr auch häufig vor. In welchem Jahre Tommaso Portinari ihm den Auftrag zu dem Triptychon gab, in welchem er sich selbst, seine Frau und seine Kinder abbilden liess, wissen wir nicht. Es ist noch gegenwärtig auf seiner ursprünglichen Stelle, im Hospital St. Maria nuova in Florenz aufbewahrt, überragt an Umfang alle Werke, welche um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Flandern geschaffen wurden, und liefert uns, da Vasari und Guicciardini Hugo als den Maler nennen, den besten, zugleich den einzigen Schlüssel, um seinen Stil zu erkennen.[3]

Florenz, S. M. nuova Geburt Christi.

Im Mittelbilde wird die Anbetung der Hirten geschildert. Das Christkind hager und mager liegt auf dem Boden, auf einer Schütte Stroh. Von den Lichtstrahlen, die es umfliessen, wird auch die knieende Madonna beleuchtet. Zwei Engel sind links vom Kinde im Vordergrunde angebracht, fünf andere, aus dem Bilde herausblickend auf der Gegenseite, zwei knieen noch hinter der Madonna, andere schweben in der Luft. Der heilige Josephus ganz zur Linken erscheint in andächtige Betrachtung versunken; in lebhafter

---

[1] *Van Mander und Vaernewyck.*
[2] *Ebendort.*
[3] *Vasari I. 163.*

Bewegung nähern sich von der rechten Seite her die Hirten den Ruinen, in welchen das Christkind zur Welt kam. Hinter einer Säule machen sich der Ochs und der Esel bemerkbar, den Hintergrund füllen theils eine schmale Strasse mit stattlichen Bauten, theils das freie Feld, auf welchem ein Engel den Hirten erscheint.

Auf dem linken Flügel kniet der Stifter Tommaso Portinari in schwarzem Rocke, hinter ihm zwei Knaben ebenfalls in Schwarz gekleidet. Der Apostel Matthias mit der Lanze und der h. Antonius mit dem Glöckchen, zwei mächtige Gestalten, sind aufrecht dargestellt. Im Hintergrund erblickt man ganz klein die Flucht nach Aegypten. Der rechte Flügel zeigt die Stifterin in burgundischer Kopftracht, enganliegendem violetten Sammtkleid und reichem Halsschmuck, ihr zur Seite das kleine Töchterchen, sodann aber wieder stehend die Schutzheiligen, die h. Magdalena und Margaretha. In der Landschaft des Hintergrundes sind miniaturartig einzelne Episoden aus dem Leben Jesu gemalt.

Die Composition des Bildes zeigt weder grosse Vorzüge noch grobe Fehler. Die Figuren erscheinen sorgfältig vertheilt, und in den angemessenen Verhältnissen, sie sind richtig gezeichnet, von individuellem Ausdrucke und gut in Handlung gesetzt. Eine auffallende Ungleichheit bemerkt man in der Bildung der weiblichen und männlichen Gestalten. Jene besitzen bei allem fast überschiessenden Realismus der Köpfe einen gewinnenden Zug und steigen durch die gefällige Haltung und Bewegung, durch den schlanken Körperbau über den gewöhnlichen Durchschnitt. Weniger befriedigen die männlichen Figuren. Das Christkind ist wie meistens schlecht gebaut, mit hässlichen Gliedmaassen ausgestattet, in den Hirten prägen sich noch gemeinere Naturen aus. Auch an dem künstlichen und eckigen Faltenwurfe der Gewänder nimmt man Anstoss. Diese Mängel werden nicht wie in den Bildern Jan van Eyck's durch die Reize der Farbe und des Lufttones verdeckt. Möglich, dass

die Tafeln in St. Maria nuova durch Abreibung und Reinigung, durch eine sogenannte Restauration gelitten haben. In ihrem gegenwärtigen Zustande sind die Fleischtöne kalkig grau und auffallend roh aufgesetzt, auch ist der scharfe Contrast zwischen dem blassen Colorit der Frauen und dem röthlichbraunen der Männer nichts weniger als angenehm. In einem Punkte allein erweist sich Hugo van der Goes als der rechte Sohn der Niederlande. Alle Portraits erscheinen, verglichen mit den idealen Bildungen, vortrefflich, voll Leben und Wahrheit.[1]

Van Mander erzählt eine Anecdote, welche einiges Licht auf die persönliche Natur unseres Meisters wirft. Hugo wurde von heftiger Liebe zu einer schönen Genterin, der Tochter eines Jacob Weytens an der Muyder Brücke, ergriffen. Zum Andenken an die Geliebte — wir wissen nicht, ob Sehnsucht, ob Genussfreude ihm den Pinsel geführt — malte er die Begegnung Abigails mit David. Nicht die Abigail, die da ging mit zweihundert Broten und zwei Legel Weins und fünf gekochten Schafen David entgegen, um dessen Zorn gegen Nabal zu sänftigen, sondern die Abigail, die nach Nabals Tode mit fünf Dirnen auszog, sich mit David zu vermählen. Karel van Mander und Lucas de Heere, welche das Bild (im Hause des Jacob Weytens vor dem Kamine in Oel gemalt) sahen, rühmen die Schönheit Abigails und die Sittigkeit der Frauen, welche David begrüssten und heben hervor, wie stattlich David (wohl des Malers Selbstportrait, wie er in Abigail die Geliebte abbildete) hoch zu Rosse sich ausnahm.[2]

---

[1] Florenz, St. Maria nuova. Holz. Lebensgrösse. Der allgemeine Ton ist jetzt kalt und grau. In der Carnation sind die Lichter gelblich, die Uebergänge röthlich, die Schatten kalt grau. Das Ganze ist hart aber sorgfältig modellirt; doch lässt freilich die Abreibung der Flächen ein Urtheil über den ursprünglichen Farbenauftrag, der jetzt steif erscheint, nicht zu. Die Gewandfarben sind gleichfalls hart, mit Schillertönen schattirt. Abgebildet bei *Förster (Denkm. Bd. XI.).*

[2] *Van Mander p. 203. edit. 1617. Bl. 127.*

David mit Abigail gingen verloren, gerade so wie die Kreuzigung, welche noch Albrecht Dürer in der Jacobskirche in Brügge sah und bewunderte.[1] Van Mander giebt nur eine flüchtige Beschreibung des letzteren Werkes, aus welcher wir entnehmen, dass Christus zwischen den beiden Schächern abgebildet war, im Vordergrunde Maria ohnmächtig zu Boden sank. Der Verlust des Bildes ist um so mehr zu beklagen, als es einer früher drohenden Zerstörung durch die Bilderstürmer auf wunderbare Art entgangen war.[2]

Paris Palais de justice Christus am Kreuze.

Liesse sich erweisen, dass das von Alters her berühmte Bild im Pariser Palais de justice, in der grant chambre des Pariser Parlamentes, jetzt im Saale der Cour d'appel von Hugo van der Goes stamme, so würde sich daraus ein längerer Aufenthalt des Künstlers in Paris ergeben. Die Zeit der Entstehung des Werkes lässt sich einigermassen feststellen: Im Jahre 1454 waren noch Restzahlungen auf die Kosten des Bildes zu leisten.[3] Gerade damals (1451—1453) wüthete der furchtbare Aufstand der Genter gegen Herzog Philipp, welcher immerhin einen Mann des Friedens, einen Künstler zum Verlassen der unruhigen Heimat bewegen

---

[1] Campe, Reliquien S. 121. „Darnach führten sie mich gen St. Jacob und liesen mich sehen die köstlichen Gemähle von Rudiger und Hugo, die sind beede gross Maister gewest. Thausing S. 115.

[2] Van Mander p. 204. edit. 1617. 127⁰. Die Bildfläche wurde überstrichen und darauf die zwölf Gebote geschrieben. Später, nachdem die Gefahr beseitigt war, wurde die Tafel restaurirt.

[3] Aus den Registern des Pariser Parlamentes wurde folgende Ordonnanz ausgezogen: „La Cour a ordonné et ordonne que sur les héritiers et exécuteurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadis conseiller en la court du Parlament, commis por icelles à recevoir les deniers ordonnés pour la façon du tabeau pour la grant' chambre du Parlement, sera fete execution comme pour les deniers du Roy, pour la comme de VII^{xx}III livr. Isols, IIIJ deniers parisis restant de ce qu'il en avait receu. Second jour de juillet mil IIII^{c} L IIII au conseil, en la Grant chambre.“ Nach Boutaric mitgetheilt von Lagrange in der Gazette des b. a. XXI. p. 581, vgl. ebend. p. 502. Das Werk galt vor der Revolution als eine Schöpfung van Eyck's, seitdem wurde es auch auf Dürer getauft. Waagen wollte Memling's Hand darin erkennen (Handbuch p. 116), wogegen schon die Chronologie spricht, Passavant hat sich bereits 1848 für Hugo's Autorschaft ausgesprochen.

konnte. Dass das Bild aber nicht etwa in Flandern gemalt und fertig nach Paris gesendet worden war, sondern in Paris selbst gearbeitet wurde, erhellt aus dem Hintergrund desselben, der eine treue Ansicht der Seineufer zwischen der Tour de Nesle und der Tour du Louvre enthält. Es ist offenbar vom Parlamente für den Gerichtssaal unmittelbar bestellt und bestimmt gewesen und sollte durch seinen Inhalt an den hohen Ernst der Verhandlungen mahnen. Christus am Kreuze nimmt die Mitte der Tafel ein, am Fusse des Kreuzes, an welchem ein Todtenkopf und zwei gekreuzte Todtenbeine befestigt sind, und in dessen Nähe ein Hund sich herumtreibt, steht Maria mit Johannes und den klagenden Frauen. Der h. Dionys, Karl d. Grosse, Ludwig der Heilige (der Pariser Schutzpatron und die Gesetzgeber der Franken und Franzosen) und Johannes der Täufer reihen sich zu beiden Seiten an. Keine Urkunde nennt den Namen des Meisters. Doch kann darüber kein Zweifel herrschen, dass diese Tafel, welche vor einem Jahrzehnte mit einem röthlichen Firniss überzogen war, mit dem Altarbilde in St. Maria nuova in Florenz manche Züge gemein hat. Gewiss ist, dass ihr Meister sich mit der malerischen Technik, wie sie in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Flandern ausgeübt wurde, vollkommen vertraut zeigt. Auffallend ist nur die Fülle des ornamentalen Beiwerkes und der gänzliche Mangel tiefer Schatten. Die Gestalt des Täufers, fein entworfen und kräftig ausgeführt, verdient besondere Aufmerksamkeit.[1]

Die späteren Jahre — vielleicht nach beendigtem Aufstande und wieder erstarktem Frieden — scheint Hugo van der Goes in Gent verlebt zu haben. Seine vielseitige Thätigkeit setzt er hier fort, er entwirft bald historische Compositionen auf grossen Leinwanden, malt bald mit aller Sorgfalt kleine Altartafeln oder zeichnet für die Glasmaler

---

[1] Paris, Cour d'Appel. Holz. 3.30 h. — 2.28 br.

Cartons. Einen solchen Carton für die Kreuzabnahme erwähnt Van Mander und preist ihn des Jan van Eyck nicht unwürdig. Das Glasgemälde selbst befand sich in der St. Jacobskirche in Gent,[1] wo auch über dem Grabe des Wouter Gaultier ein Votivbild mit der Madonna aufgestellt war. Im Kloster „Unserer Frauen Brüder" in Gent sah van Mander ferner eine Tafel, auf welcher Hugo die Legende von der h. Catharina geschildert hatte. Leider giebt er nicht die Zeit der Entstehung dieser längst verschwundenen Werke an und einen andern Schlüssel, die Zeit zu errathen, besitzen wir nicht.

Vom Jahre 1468 angefangen mehren sich die Nachrichten über Hugo van der Goes. Bei der Hochzeitsfeier der Prinzessin Margaretha von York mit Herzog Karl dem Kühnen wurde auch seine Kunst in Anspruch genommen. Er erhielt gemeinsam mit einem gewissen Daniel de Rycke den Auftrag, Strassendecorationen oder „entremetz" in Brügge zu malen, wie sie die Prachtliebe jener Zeit in Mode gebracht hatte. Der Tagsold für Daniel de Rycke betrug 20, für Hugo van der Goes nur 14 sols.[2] Ehe wir uns über die bessere Bezahlung eines ganz unbekannten Künstlers ereifern und daraus Schlüsse auf seine Stellung im Vergleiche zu jener Hugo's ziehen, wollen wir gleich bemerken, dass als bald darauf das junge Ehepaar seine „joyeuse entrée" in Gent hielt und mit dem gleichen Pompe begrüsst wurde, das Verhältniss sich umkehrte. Auch hier wurden Daniel de Rycke und Hugo van der Goes mit ihren „hulperen" zur Ausschmückung der Feststrasse berufen. Der erstere malte die allegorischen Figuren vor

---

[1] Dass Hugo sowohl in Gent wie in Brügge für die Jacobikirche arbeitete, scheint in späterer Zeit manche Verwirrung hervorgerufen zu haben. So spricht Descamps (Voyage pittoresque) von einer Kreuzabnahme in Brügge, während Mander dort nur eine Kreuzigung sah, die Kreuzabnahme in Gent als ein Glasgemälde schildert, zu welchem Hugo den Carton fertigte.

[2] Reiffenberg im Anhang zu Barante's Hist. des ducs de Bourgogne. Daniel de Rycke ist nur aus den städtischen Rechnungen Gents und Brügges bekannt, von einer künstlerischen Individualität ist keine Spur vorhanden.

der Fronte der beiden Thore: Walpoorte und Torrepoorte, dem Hugo van der Goes wurden die mannigfachen allegorischen und historischen Bilder in den Strassen, durch welche der Hochzeitszug sich bewegte, übertragen.[1] Dieses Mal empfing Hugo 14, De Rycke nur 5 livres de gros.

Von dieser Zeit an wurde Hugo, wie es scheint, fast ausschliesslich von den Schöffen der Stadt Gent verwendet, wenn es öffentliche Schaustellungen galt. Als 1468 ein päpstlicher Ablass in Gent verkündigt wurde, malte er die päpstlichen Wappenschilde, welche über den Thüren der Genter Kirchen prangten. Eine grössere Zahl von Wappenschilden und allegorischen und historischen Figuren aus Anlass öffentlicher Feste fertigte er in den folgenden Jahren (1470, 72, 74). So bei einem von der Genter Rhetorikkamer gegebenen Spiele, bei dem Einzuge Karl des Kühnen, bei dem Begräbnisse Philipp des Guten, dessen Leiche, ehe sie nach Dijon übertragen wurde, in der Collegiatkirche der h. Pharailde im Pompe ausgesetzt war. Auch in der Lucasgilde von Gent stieg er allmälig zu Ehrenämtern empor. Im Jahre 1468 wurde er zum Schiedsmann, bald darauf zum Unterdechant und endlich durch drei auf einander folgende Jahre 1473—1475 zum Dechant erwählt. Da das Zunftgesetz zum Schiedsmann nur denjenigen wählbar bestimmte, welcher bereits ein Jahr lang der Zunft angehörte, in die Zunft wieder nur jener eingeschrieben werden konnte, der wenigstens schon ein Jahr in Gent lebte, so folgern wir daraus, dass die Uebersiedelung Hugo's nach Gent spätestens 1466 erfolgte.[2]

Gegen das Ende seines thätigen Lebens trat Hugo in das Augustinerkloster zu Roodendale (Rooden Clooster) in der Nähe von Brüssel und verblieb hier bis an seinen Tod. Was ihn vermocht hatte, die Kutte zu nehmen, ist niemals

---

[1] Busscher, Recherches p. 105 nach den Rechnungen der Genter Commune.

[2] Busscher p. 113. 117.

bekannt geworden. Wir wissen nur, dass ihn während seines Aufenthalts im Kloster Gewissensscrupel beschlichen, ob er wohl die ewige Seligkeit im Jenseits erreichen werde, und dass schliesslich diese Scrupel und Zweifel ihn in den Wahnsinn trieben. Seine Persönlichkeit war viel zu bedeutend, als dass er selbst in diesem zurückgezogenen Leben der öffentlichen Aufmerksamkeit hätte entgehen können. Ein Klostergenosse Gaspar Offhuys von Tournai hat in seiner 1500 geschriebenen Chronik Hugo eine längere Stelle gewidmet, die es wohl verdient, hier abgedruckt zu werden.[1] „Ich war, schreibt Gaspar Offhuys, ebenfalls ein Novize, als van der Goes in das Kloster trat. So berühmt war er als Maler, dass man behauptete, selbst jenseits der Alpen könne man seinesgleichen nicht finden. In seinen weltlichen Tagen gehörte er nicht den vornehmen Classen an; dennoch gestattete ihm nach seiner Aufnahme in das Kloster und während seines Noviziats der Prior, mancherlei Vergnügungen nachzugehen, die mehr an weltliche Lebenslust denn an Busse und Demuth erinnern, und bei manchen unserer Brüder auch Eifersucht erregten. Unaufhörlich kamen vornehme Herren, unter andern der Erzherzog Maximilian, ihn zu besuchen und seine Bilder zu bewundern. Durch ihre Vermittlung erhielt er die Erlaubniss, mit ihnen in dem Gastzimmer zu verweilen und gemeinsam mit ihnen zu speisen. Anfällen von Melancholie war er häufig unterworfen, besonders wenn er an die Masse von Werken dachte, die er noch fertig stellen sollte; den grössten Schaden aber that ihm seine Liebe zum Wein, welcher er am Fremdentische ungehindert fröhnen konnte. Im fünften oder sechsten Jahre, nachdem er das Gelübde abgelegt hatte, vollführte er mit seinem Bruder Nicolaus und Anderen eine Reise nach Köln. Auf der Heimkehr bekam er einen so heftigen

---

[1] Originale Cebonii Rubeaevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabantia bei Wauters in den Bulletins de l'Academie Roy. de Brux. Tom. XV. sec. serie. 1863. pp. 723. 743.

Anfall von Melancholie, dass er Hand an sich gelegt hätte, wäre er nicht von den Freunden gewaltsam zurückgehalten worden. Mit Noth brachte man ihn nach Brüssel und in das Kloster zurück. Der Prior, der herbeigeholt wurde, suchte durch die Klänge der Musik Hugo's Leidenschaft zu beseitigen. Eine Zeitlang jedoch war alles vergeblich; er litt sehr unter dem Wahne, er sei ein Sohn der Verdammung. Endlich besserte sich sein Zustand. Freiwillig gab er die Gewohnheit auf, den Speisesaal der Gäste zu besuchen und nahm seine Mahlzeiten fortan mit den Laienbrüdern."

Aus dem Berichte erhellt, dass Hugo van der Goes auch im Kloster seine Kunst keineswegs aufgab. Ein weiteres Zeugniss dafür ist seine Reise 1478 nach Löwen, um daselbst ein von Dierick Bouts vollendet hinterlassenes Werk abzuschätzen. Als Honorar wurde ihm dafür von Raths wegen ein Krug Rheinwein gespendet.[1]

Hugo starb i. J. 1482 und erhielt von den Mönchen von Roodendale folgende Grabschrift gesetzt:

„Pictor Hugo van der Goes humatus quiescit
Dolet ars cum similem sibi modo nescit."[2]

Es bleibt nun noch übrig, auf die Bilder, welche in den verschiedenen Galerien auf den Namen Hugo's getauft wurden, einen Blick zu werfen. Dass ausser dem Altarbilde in St. Maria nuova in Florenz kein anderes Werk beglaubigt ist, wurde bereits erwähnt. Nehmen wir den Ausgangspunkt von dem letzteren, so muss gleich die Madonna mit dem Kinde in der Uffizigalerie zu Florenz aus dem Kataloge seiner Werke ausgeschieden werden. Sie ist von dem Portinaribilde vollständig verschieden und erinnert in den hässlichen Kopftypen, in den harten Umrissen eher

Florenz Uffizigalerie Madonna.

[1] Die Urkunde, von Schayes aus den Löwener Archiven in den Bulletins der Brüsseler Acad. tom. XIII. Nr. 11 p. 8 publicirt, wird in dem Capitel über Dierick Bouts vollständig mitgetheilt werden.

[2] Sweertius, Monumenta sepulcralia Brabantiæ. Antw. 1613. p. 323.

an Joachim Patenier oder an den Meister, der im Städelschen Museum in Frankfurt den Namen Conrad Fyol führt.[1]

Eine ziemlich schwache Leistung eines deutschen Malers aus dem sechszehnten Jahrhundert ist ferner die Madonna mit dem Christkinde, welche ehemals in der Sammlung Puccini in Pistoja bewahrt wurde. Schon das Monogramm H. B. hätte vor einer Verwechslung mit van der Goes warnen sollen.

Polizzi auf Sicilien Madonna.

Ungleich grösseres Interesse verdient eine Altartafel, welche der Zufall nach Polizzi auf Sicilien in die Kirche S. Maria del Gesú verschlug. Das Schiff, an dessen Bord sich das Bild befand, litt 1496 auf der Höhe von Palermo Schiffbruch. Das Triptychon wurde aus den Wellen gerettet und der Kirche von Polizzi geschenkt. Hier ist schon eher eine Aehnlichkeit mit dem Altar in S. Maria nuova wahrnembar. Die Madonna sitzt auf einem reich vergoldeten Throne unter einem runden Baldachin. Das Christkind in ihrem Schoosse, in ein langes blaues Gewand gehüllt, legt die kleine Hand auf die Blätter eines Buches, welches die Madonna hält. Vier singende und musicirende Engel knieen zur Seite; Blumen und Gräser im Vordergrunde, hinter der Mauer Bäume in einer weiten Landschaft füllen die Mitteltafel aus. Auf dem linken Flügel ist die h. Catharina mit Krone und Schleier dargestellt; sie sitzt und liest in einem Buche unbeirrt von dem Pfaue, welcher auf einer Mauer im Hintergrunde einher stolzirt; der rechte Flügel zeigt die h. Barbara. Die gezierten Mienen der Jungfrau, auch ihre Hände sind entschieden vlämisch; ebenso die Gewänder, die Chorröcke der Engel, die zum Kleiderputz verwendeten Juwelen. Auf die flandrische Schule weist auch das trüb blickende Gesicht, der steife Körper, die langen Beine des Christkindes. Die Engel von regelmässigen Gesichtszügen haben keinen ungefälligen Ausdruck,

---

[1] Florenz, Uffizi. Nr. 698. Holz. 2′ 6″ h. — 2′ 1″ br.

die Zeichnung ist fest, aber ein wenig verworren, die Farbe von starkem Körper, doch hart, der Gesammtton kalt und roh.[1]

Bo ogna, Pinacothek Madonna.

Die Vollständigkeit verlangt, unter den Bildern, welche in Italien auf van der Goes zurückgeführt werden, auch eine kleine Madonna in der Pinacothek von Bologna zu nennen. Die feste Zeichnung und der warme Ton sind nicht gerade die Eigenschaften, welche alsbald an Hugo mahnen. Die Madonna, von einem erneuerten goldenen Nimbus umflossen, sitzt in einem Garten voll Blumen und Bäumen und ruht mit ihren Füssen auf einem Erdbeerenbeet. Ihr Antlitz trägt den gewöhnlichen Schultypus, das reiche Haar mit einem Bande an der Stirne festgehalten, fällt auf den blauen Mantel herab, welcher die gelbe pelzverbrämte Tunica bedeckt. Mit zarter Hand reicht sie eine Blume dem nackten Christkinde auf ihrem Schoosse. Die Gewänder sind breit angelegt, der Gesammtton warm, die Behandlung jener sich nähernd, die wir an dem sogenannten van Eyck im Besitz des Herrn Beresford Hope bemerkten.[2]

Auch in den Katalogen der Berliner, Münchner und Wiener Galerie kommt der Namen van der Goes häufig vor. Von einem oder zwei Brustbildern der Berliner Galerie, welche den dorngekrönten Christus darstellen und übrigens einen recht widerlichen Eindruck machen, kann am ehesten ein Anklang an seine Weise behauptet werden.

Berlin Ecce homo.

Das beste Exemplar auf Goldgrund stellt dem Beschauer das volle Antlitz gegenüber. Eine leichte rothe Draperie ist über die Schultern geworfen, die Hände gefaltet.[3] Der Ausdruck herber Pein und schwerer Qualen, das von den Wunden der Stirne herabströmende Blut, die dicken Thränen, alles das zeigt die realistischen Neigungen des

---

[1] Vgl.: Sopra un antico trittico esistente in Polizzi. Palermo 1852.

[2] Bologna. Pinacoteca. Nr. 282. Holz. 15″ — 17″ br.

[3] Berlin, Museum. Nr. 528^{a}. Holz. 16$^{1}/_{4}$″ h. — 11$^{1}/_{2}$″ br.

Meisters. Die Zeichnung des Kopfes und der Hände entspricht mehr der Weise van der Weydens als jener der Eyckr; in der Farbe herrscht ein rothgelblicher Ton vor mit kalten Schatten.

Eine Wiederholung desselben Gegenstandes in dunklerem Tone und noch weniger anmuthenden Zügen unterscheidet sich von dem eben erwähnten Bilde durch den Purpurmantel, welcher über die Schultern Christi geworfen ist.[1] Ein drittes Exemplar auf blauem Grunde steht noch viel tiefer, stösst sowohl durch den hässlichen Ausdruck, wie durch die bleierne Farbe zurück und dürfte von späterer Hand sein.[2]

Berlin Verkündigung.

Die Verkündigung in der Berliner Galerie zeigt in der Gesammhaltung und in der Carnation gelblich weisse Töne. Die Farben der Gewänder, pastos aufgetragen und in starkem Relief, offenbaren darin eine Aehnlichkeit mit der Madonna in der Uffizigalerie.[3]

Berlin Madonna.

In der Madonna mit dem Christkind, ebenfalls in Berlin,[4] erscheint der Stil van Eycks mit der Weise van der Weydens vermischt. Die breite Stirn findet sich z. B. auch an Memling's Frauengestalten häufig wieder. Die Madonna sitzt auf einer zierlich geschnitzten Polsterbank unter einem Thronhimmel; zu beiden Seiten des letzteren reihen sich Säulen, welche einen Durchblick in eine weite Landschaft gewähren. Die Farbe von vollem Körper ist warm und gefällig.

Berlin Kreuzigung Verkündigung jüngstes Gericht.

Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, der h. Clara und Agathe und zwei Bischöfen kann nur einem untergeordneten Maler aus der Zeit, als die altflandrische Schule bereits ihrem Verfalle zueilte, zugeschrieben werden.[5]

---

[1] Berlin, Museum. Nr. 541. Holz. 1′ 2½″ h. — 11¼″ br.

[2] Ebend. Nr. 553. Holz. 11¾″ h. — 11″ br. Eine ähnliche bleifarbige Darstellung des Heilands befindet sich unter Dürer's Namen in der Sammlung Zambeccari in Bologna.

[3] Ebend. Nr. 530. Holz. 3′ h. — 1′ 11½″ br.

[4] Berlin Nr. 529. Holz. 2′ 7″ h. — 1′ 9½″ br. jetzt als Schule Memling's bezeichnet.

[5] Ebend. Nr. 543, 550. Holz. 2′ 4″ h. — 3′ 6″ br.

Eine Verkündigung, von viel kleinerem Formate als das früher erwähnte Bild gleichen Inhaltes, stammt aus dem 16. Jahrhundert von einem Maler, der selbst einem Patenier untergeordnet ist.[1] Bei dem jüngsten Gerichte endlich, einem kleinen Gemälde, dessen obere Hälfte eine andere Hand zeigt als die untere, fällt auf, dass der Kopf Christi dem dorngekrönten auf Goldgrunde, der oben beschrieben wurde, ähnlich erscheint.[2]

München Verkündigung, Mater dolorosa, Joh. der Täufer.

Den Gemälden in der Münchner Pinacothek, welche in früheren Katalogen den Namen van der Goes führten, wohnt nicht das geringste Anrecht darauf inne. Die Verkündigung aus der Boissereeschen Sammlung, ist nahezu eine Wiederholung des Berliner Bildes.[3] Die schmerzreiche Maria mit Johannes und den klagenden Frauen kann als eine gefällige Darstellung aus der Schule van der Weydens bezeichnet werden.[4] Einen Johannes den Täufer, im rothen Mantel über dem härenen Gewande, der in einem schönen Waldgrund ruht und auf das Lamm hindeutet, muss man trotz der Inschrift: R. V. D. GOES. 1472 einem anderen Meister, nämlich dem Hans Memling zuschreiben.[5]

---

[1] Berlin Nr. 548. Holz. 6″ h. — 3½″ br.

[2] Ebend. Nr. 800. Holz. 2′ 2″ h. — 1′ 2″ br. Der h. Augustin auf dem Throne mit einem Stifter zu seinen Füssen (Nr. 540), der früher gleichfalls als Hugo van der Goes durch den Katalog schritt, führt seit 1857 den bescheideneren aber ebenfalls wenig zutreffenden Namen: Goswyn van der Weyden.

[3] München, Pinac. Cab. III. Nr. 43. Holz. 3′ 8″ h. — 3′ 5″ br. Halblebensgr. Figuren. Die Madonna hat sich erhoben, um die Botschaft des vor ihr Knieenden, in priesterliche Gewänder gekleideten Engels zu vernehmen. An der Wand sind in Rundbildern der Sündenfall und Gideon mit dem Engel gemalt. Aus der S. Boisserie.

[4] Ebend. Cab. IV. Nr. 66. Holz. 1′ 6″ h. — 1′ 2″ br. Halbfiguren. Aus der S. Boisserie, wurde auch Mabuse zugeschrieben, jetzt als niederrheinischer (nicht kölnischer) Meister aus dem Ende des 15. Jahrh. catalogisirt. Von demselben Meister ist auch eine Madonna, unter einem gothischen Tabernakel sitzend, mit dem Kinde auf dem Schoosse, welchem ein weissgekleideter Engel eine Blume reicht (Nr. 119). Die sogenannte Ruhe in Egypten (Nr. 54): die Madonna sitzt mit dem Christkind auf dem Schoosse im Grünen, während Joseph von einem Baume Nüsse abschlägt, ist in einem aus den Manieren Pateniers und Mostaerts gemischten Stile gemalt. Der Katalog definirt das Bild in der Art und Richtung Memling's mit weitentwickelter Landschaft.

[5] Ebend. Cab. VI. Nr. 105. Holz. 11″ 6‴ h. — 9″ br. Die Unterschrift in goldenen Lettern: H. V. D.

London betender Mönch Madonna.

Die Londoner Nationalgalerie führt in ihrem Kataloge zwei Werke von Hugo van der Goes an. Auf welche Autorität hin das Bild eines betenden Dominicanermönches, welches in der Wallersteinschen Sammlung unter Memling's Namen ging, auf van der Goes umgetauft wurde, ist uns unbekannt.[1] Auch das andere Bild, eine Madonna auf dem Throne zwischen dem heiligen Petrus und Paulus, von welchen der letztere knieend dem Cristkind eine Nelke darreicht, offenbart keine Spur von Hugo's Technik. Das Fleisch ist trocken gemalt, die Ornamente stark erhoben nach der Weise eines schwachen Schülers Memling's.[2]

Wien Madonna mit Flügelbildern.

Die Reste eines Triptychon in der Belvederegalerie wurden früher ebenfalls auf Hugo van der Goes geschrieben. Die Mitteltafel: Madonna unter einem Thronhimmel, mit dem Kinde auf dem Schoosse, welchem ein Engel einen Apfel reicht, streift in der Haltung stark an ein gleichnamiges Bild Memling's in der Uffizigalerie an. Die Tafel besitzt ganz die Feinheit, welche Memling eigenthümlich ist, und scheint aus seiner Werkstätte hervorgegangen.[3] Diese Vermuthung wird durch die (abgetrennten) Flügel bestätigt.[4] Johannes der Täufer mit dem Lamme, und der Evangelist mit dem Kelche sind einfache Wiederholungen (sogen. Replicas) der Gestalten, welche Memling zweimal, in der Vermälung der h. Catharina in Brügge und auf dem Altarbilde in Chiswick geschaffen hatte. Von den Flügeln sollen die Aussenseiten wieder abgetrennt sein. Sie zeigen

---

Goes 1472 ist offenbar gefälscht. Es wird jetzt auch im Katal. Memling zugeschrieben und soll später (Cap. Memling) noch einmal erwähnt werden.

[1] London, Nat.-Gal. Nr. 710. Holz. 13½″ h. — 10½″ br. Halbfigur.

[2] Ebend. Nr. 774. Holz. 2′ 3½″ h. — 1′ 8½″ br. Hinter dem Throne eine gothische Architectur, auf der Seite Landschaft. Das Bild stammt aus den Sammlungen Zambeccari in Bologna und Eastlake.

[3] Wien, Belvedere. II. Stockw. 2. Saal. Nr. 6. Holz. 2′ 2″ h. — 1′ 5½″ br. Waagen *(Kunstdenkm. Wiens)* nennt geradezu Memling als Schöpfer und lässt das Werk um das Jahr 1486 gemalt sein.

[4] Ebend. Nr. 10. Holz. 2′ 2″ h. — zusammen 2′ 5½″ br.

Adam und Eva in Nischen, offenbare Copien aus der Genter Anbetung des Lammes.[1]

Paris früher Gal. Pourtalès Madonna.

Als die Sammlung Pourtalès im J. 1865 unter den Hammer kam, wurde auch ein Triptychon von Hugo van der Goes ausgerufen und verkauft. Nach der Beschreibung zeigte das Mittelbild die Madonna mit dem Christkind an der Brust, die Flügel die Stifter mit ihren Schutzpatronen, diese Flügel aber merkwürdiger Weise von der Hand des älteren Pourbus.[2]

Wir haben alle Ursache, über des Schicksals Tücken zu klagen. Von einem so reichen Leben eine wie geringe Ausbeute ist uns geblieben! Ein einziges beglaubigtes Bild! Die Bilderstürme des 16. Jahrhunderts haben das Meiste, was Hugo van der Goes geschaffen hatte, zerstört. So gingen am 4. October 1575 durch Brand die Gemälde zu Grunde, welche er für die Kirche von Vasselaere gemalt hatte[3] und so wurde auch „das gute Gemälde des Meister Hugo", welches auch Dürer auf seiner niederländischen Reise 1520 im Naussauer Hause in Brüssel sah[4] — die Darstellung der sieben Sacramente — vernichtet.

---

[1] Wien, Belvedere Nr. 61. Holz. 2′ 2″ h. — 1′ 7″ br.

[2] Das Bild auf Holz gemalt, hat 0.81 im Gevierte. Vgl. Gazette d. b. a. XVIII. p. 106.

[3] Messager des sciences histor. Gand. 1845. p. 117—145.

[4] Campe, Reliquien S. 90. Thausing. S. 91. Das Nassauer Haus, der Palast des Prinzen von Oranien, wurde 1568 auf Alba's Befehl sequestrirt, bei diesem Anlass ein Inventar aufgenommen, in welchem es heisst: „quatre grandz tableaux de peinctures, contenant les sept saintz sacremens et ung crucifix." Im Inventar 1618, nach dem Tode des unglücklichen Grafen von Buren, des ältesten Sohnes des Prinzen von Oranien, aufgenommen, wird dasselbe Bild also bezeichnet: Sept peintures, représentant les sept sacremens d'Eglise, ouvraige ancien. Die Vermehrung der Tafeln ist unerklärlich. Vgl. Pinchart, Annot. p. CCLXVII.

SIEBENTES CAPITEL.

Justus oder Jodocus von Gent.

Von Jodocus oder Justus von Gent sprechen bereits alte Aufzeichnungen, nur dass leider gerade diejenigen Berichte, welche Genaueres über ihn bringen, ihn für einen Schüler des Hubert van Eyck ausgeben, nicht als authentisch gelten können.[1] So bleibt bloss die nackte Thatsache seiner Existenz übrig. Wollen wir unsere Kenntniss auch auf seine künstlerische Wirksamkeit ausdehnen, so müssen wir zunächst die Frage lösen, ob um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts Justus die Heimat verliess und nach Italien übersiedelte? Denn hier allein, in Italien ist der Namen Justus mit noch erhaltenen Gemälden verknüpft.

Genua S. Maria di Castello Verkündigung.

Im Jahre 1451 lebte und arbeitete ein Justus d'Allamagna in dem Dominicanerkloster S. Maria di Castello in Genua und malte an die Wand des Kreuzganges in lebensgrossen Figuren die Verkündigung. Ist nun dieser Justus d'Allamagna derselbe Künstler, der auch in Gent thätig war, oder haben wir uns unter ihm einen in Genua

---

[1] In der anrüchigen Beke'schen Handschrift (s. oben) heisst es: En Jodocus van Gent, discipel van Hubertus van Eyck, een tafereel verbeeldende St. Jans. Onthoofdinge." Es scheint die Schülerbezeichnung auf einer Verwechslung mit Gerard v. d. Meire zu beruhen, der in dem ebenso anrüchigen Delbecqschen Manuscr. in gleicher Weise charakterisirt wird. Vgl. *Vasari I. p. 163* und *Sanderus (de Gand, erud. clar. l. II. fol. 79):* Jodocus Gandavensis, pict. nobilissimus, Huberti Eyck discipulus.

geborenen und hier Zeit seines Lebens ansässigen Maler zu denken? Die Inschrift auf dem Bilde lässt es überdies zweifelhaft, ob Justus ein Deutscher oder Vläminger war. Sie lautet:

Justus d'Alla-
-magna pinx-
-it, 1451.

Unter Allamagna muss nicht nothwendig Deutschland gemeint sein, da wir aus Guicciardini wissen, dass auch die Niederlande unter dem Ausdrucke: Niederdeutschland begriffen wurden.[1] Da die Urkunden keinen sicheren Anhalt gewähren, so müssen wir bei dem Bilde selbst Rath holen und aus der Natur seines Stiles das Land erforschen, in welchem der Meister erzogen wurde.

Das Bild, gegenwärtig zum besseren Schutze unter einen Glasrahmen gebracht, geniesst von einem auf die See blickenden Fenster die vortrefflichste Beleuchtung und ist bis auf einzelne Theile gut erhalten.[2] Die Handlung geht in einem grossen von einem spätgothischen reich verzierten Bogen umschlossenen Gemache vor sich, welches letztere durch zwei dünne (durch den Rahmen fast ganz verdeckte) Säulchen in drei ungleich grosse Räume getheilt wird. Die Madonna, rechts am Pulte knieend, scheint auf die Botschaft des Engels zu hören und neigt leise ihr Haupt gegen denselben. Durch einen feinen Kopfschleier schimmert ihr blondes Haar durch, der blaue Mantel, anmuthig über den Kopf gezogen, wird vorn am Halse fest gehalten, lässt die zierlich über der Brust gekreuzten Hände frei und fällt in langen weichen Falten auf den Boden, welche bis in den mittleren Raum reichen. Das Untergewand der Madonna

---

[1] *Guicciardini.* Nr. 5. „chiama si anco Germania inferiore o Alamagna bassa."

[2] Genua, S. Maria di Castello. Kreuzgang. 7′ 1″ h. bis zum horizontalen Rahmen, mit Lunette 9′ h. — 11′ br. Das Gold auf den Gewändern ist verblichen, das Blau am Mantel der Madonna nachgedunkelt. Auch die Landschaft hat an Klarheit eingebüsst. Abbildung bei Förster (Denkm. XI. Bd.).

ist von Goldstoff, der Saum mit goldenen Buchstaben gestickt. Ihr zur Seite steht ein Betpult, mit einem rothen Tuche bedeckt und mit Büchern gefüllt, hinter ihr öffnet sich ein Bogen von weissen und rothen Steinen gewölbt. Den mittleren Raum und zum Theil auch noch die linke Abtheilung nimmt der Engel der Verkündigung ein. In eine Chorkappe von schwerem Brocat gekleidet, in deren Borde die Apostelbilder gestickt sind, knieet er mehr im Mittelgrunde, die eine Hand zum Grusse erhoben, in der anderen einen zierlichen Stab haltend. Sein weisses Untergewand fällt in Falten bis auf den weiss und braun gewürfelten Boden herab und lässt die nackten Füsse sehen. In einer Wandnische bemerken wir ein Wasserbecken, in welches ein Vögelchen den Schnabel taucht, weiter eine Kanne am Haken und das Handtuch über Rollen gehend, und auf der Fensterbank ausser einer Schachtel mit Backwerk noch in einer zierlichen Vase die herkömmliche Lilie.

Durch drei offene Bogen gewinnen wir den Ausblick auf ein Hügelland durch Episoden aus der Jugendgeschichte Christi belebt; eine gleiche Aussicht zeigt auch das grosse Fenster links, nur dass ein Orangenbaum theilweise verdeckend vortritt. Neben dem Fenster befindet sich auf einem schmalen Papier der Künstlernamen geschrieben. Gottvater, der mitten aus der reich geschnitzten Architectur auf die Madonna herabblickt und goldene Strahlen auf sie fallen lässt, trägt den Ausdruck eines wohlwollenden Greises mit Silberhaaren und langem weissen Barte. Ueber den geschweiften gothischen Bogen steigt noch Stabwerk in die Höhe, mit kleinen Prophetenfiguren als plastischem Schmucke.

Dass Justus von Gent ein Schüler Hubert's oder Jan's gewesen wäre, wird aus diesem Wandgemälde nicht ersichtlich. Im Gegentheil: das vlämische Element lässt sich zwar dem Werke nicht absprechen, es zeigt sich aber mit den Eigenthümlichkeiten der kölnischen Schule gemischt. Zugegeben, dass man ein Wandbild in Tempera mit Tafel-

bildern in Oel nicht füglich vergleichen kann, weil der gemeinsame Massstab mangelt und die Coloritfrage eigentlich ausgeschlossen werden muss, so steht doch soviel fest, dass die glatte Behandlung, welche sich von jener eines Tafelbildes in Tempera kaum unterscheidet, auf die kölnische Schule zurückführt, wo dieselbe feine Verschmelzung der Töne, die gleiche helle Klarheit der Lichter, die Blässe der Schatten und der Mangel an Helldunkel angetroffen wird.

Der dargestellte Gegenstand, in allen Malerschulen seit einem Jahrhunderte heimisch, gestattete der Entfaltung der Individualität nur geringen Raum. Doch darf behauptet werden, dass die Anordnung und Gruppirung, die Gliederung durch Bogen, die reiche Ornamentirung der letzteren der rheinischen Sitte mehr entspricht als der vlämischen. Vermisst man an den Gestalten die meisterhafte Wahrheit, welche in den vlämischen Bildern wiederkehrt, so findet man dafür Ersatz in der Weichheit, welche der rheinischen Schule eigenthümlich angehört. Die anmuthige Haltung der Madonna, der einfache Faltenwurf, die Rundung des Kopfes in Form und Umriss, die Umschleierung, das alles bringt die Madonnen eines kölnischen Hauptmeisters, des Meister Stephan in Erinnerung. Der Engel der Verkündigung erscheint mehr in der vlämischen Weise gehalten als die übrigen Theile des Bildes, doch auch hier ist die Bildung und der Ausdruck des Gesichtes ähnlich jener in der rheinischen Schule, in welcher sich auch die Vorliebe für goldene Gewänder wiederfindet.

Offenbart sich in den Figuren das Uebergewicht des rheinischen Stiles, so enthüllt der Hintergrnnd dafür die vollkommene Aneignung der vlämischen Kunstsitte. An die Stelle des flachen Goldgrundes von architektonischen Gliedern umgeben tritt ein wirklich vertiefter, luftiger Raum mit Fenstern, welche eine Aussicht in das Freie gewähren, ganz wie es in flandrischen Bildern gebräuchlich war. Schade, dass die Kenntniss der Linearperspective grosse Lücken zeigt.

Wir fassen demnach das Urtheil über Justus d'Allamagna so zusammen, dass in ihm die flandrische und rheinische Kunstweise gleichmässig wiederscheinen, dass er mit dieser die religiöse Empfindung theilt, damit aber das Streben der ersteren nach schärferer Naturwahrheit verbindet. Er kann nicht zu den Schülern eines der Brüder van Eyck gerechnet werden, mit deren Auffassung und technischer Methode sein Wandgemälde nichts gemein hat.[1]

Eine weitere Kunde von seinem persönlichen Wirken in Genua ist nicht vorhanden, wohl aber lässt sich die Spur seines oder seiner Schule Einflusses noch weiter verfolgen. Die Louvresammlung besitzt ein Gemälde auf Goldgrund in drei Abtheilungen: die Verkündigung als Mittelbild, die hh. Benedict und Augustin, Stephan und der Carmeliterheilige Angelus auf den Flügeln.[2] Es stammt aus Genua und weist in den Gesichtstypen und Gestalten eine Aehnlichkeit mit Justus d'Allamagna auf, nur dass es nicht von der gleichen ruhigen religiösen Empfindung durchweht erscheint. Die Madonna drückt nur Schrecken über die unerwartete Botschaft und Verwirrung aus; zitternd lehnt sie sich an eine Säule und blickt scheu zu dem Engel empor, der über ihr in den Lüften schwebt. Ihr Gewand ist golden mit einem schwarzen Ueberwurfe, die Landschaft in Hintergrunde trägt italienischen Charakter. Die flüchtigen Schatten der kalkiggrauen Carnation lassen beinahe einen unfertigen Zustand des Bildes vermuthen, welches entweder von Justus d'Allamagna oder von einem seiner

[1] Ein Johannes Alemannus arbeitete gemeinsam mit Antonio da Murano in den Jahren 1445—46. Anklänge an die rheinische Manier könnte man in der weicheren Verschmelzung der Fleischtöne und in dem architektonischen Beiwerke in seinen Bildern entdecken. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei. D. A. Bd. V. S. 19.

[2] Paris, Louvre. Nr. 258. Mitteltafel 1.56 h. — 1.07 br. Flügeln 0.98 h. — 0.48 br. In Italien von Denon angekauft, aus der Sammlung Louis XVIII. Schwerlich haben die jetzt unter einem Rahmen vereinigten Abtheilungen ursprünglich zusammengehört.

Schüler herrühren kann. Die Flügel, von anderer Hand gemalt, verrathen den flandrischen Einfluss in ungleich geringerem Maasse.

Ueber das Hineinragen eines nordischen Elementes in die Genueser Malerschule unterrichtet uns in anziehender Weise das Buch des Padre Spotorno, welches die Literaturgeschichte Liguriens behandelt.[1] Er schildert in demselben die ältere Entwickelung der Malerei in Genua und hebt unter den Einwanderern des funfzehnten Jahrhunderts einen „Corrado d'Alemania" hervor, der im J. 1477 in Taggia an der Riviera di Ponente lebte. Spotorno hält es für wahrscheinlich, dass dieser Konrad mit Justus nach Italien gelangte und in dessen Werkstätte zunächst eine untergeordnete Stellung einnahm, ähnlich jener Memlings bei van der Weyden. In Taggia arbeiteten auch die beiden Maler: Padre Domenico E. Maccari und Lodovico Brea aus Nizza. Sind sie vielleicht Schüler des Corrado d'Alemania? Ihre Werke sind unter einander verwandt und verrathen auch Anklänge an die vlämische Kunstweise.

Von Maccari hat sich in Taggia nur ein einziges Bild erhalten; das älteste von Brea bekannte führt die Jahreszahl 1478. Den fremdartigen Charakter der Breaschen Bilder haben alle Betrachter anerkannt; die Composition, die Haltung der Figuren, die harte Zeichnung, die scharfen Brüche der Gewänder, die Vorliebe für das Ornament, alles bekundet den vlämischen Einfluss, welcher entweder von Konrad in Taggia oder von Justus in Genua abgeleitet werden kann. Dass diese ganze Richtung nicht heimisch, nicht naturwüchsig in Genua war, zeigt auch ihr plötzliches Aufkommen und Abbrechen. Es ist unrichtig, wenn behauptet wurde, durch Brea sei die Genueser Malerschule eigentlich gegründet worden.[2] Spotorno zählt nach Urkunden die Namen von

---

[1] Padre Spotorno, Storia letteraria della Liguria. Genova 1824 — 26.

[2] Lanzi, Gesch. d. Malerei in Italien. D. A. von Quandt. III. p. 248. Breas' Werke reichen bis z. J. 1513.

26 älteren Meistern, die bis in das vierzehnte Jahrhundert zurückreichen. Ein Maler Oberto z. B. wird schon 1368 genannt. Ebenso vergeblich würde man nach Nachfolgern Maccari's und Brea's in der vlämischen Kunstrichtung suchen. Gleich Brea's Schüler: Semino und Piaggio verlassen diese Weise, sobald sie die Werke des Carlo di Mantegna und des Pier Francesco Sacchi kennen gelernt hatten.[1]

Wir wenden uns zu einem anderen Justus, welcher zwanzig Jahre später auf der entgegengesetzten Seite Italiens ein Denkmal seines Ruhmes schuf. Die Corpus-Christi-Bruderschaft in Urbino stiftete in der Kirche der h. Agata ein Altarbild, dessen Kosten durch milde Beiträge aufgebracht und dessen Herstellung dem Meister Justus von Gent in den Jahren 1468—1474 übertragen wurde. Die Register, in welche die einzelnen Beiträge verzeichnet wurden, haben sich erhalten, so dass wir im Stande sind, die einzelnen Spender, sowie die Kosten des Werkes anzugeben. Der Herzog von Urbino, Federigo da Montefeltre zahlte 65 Goldgulden, ein Giovanni da Lucca 33 Gulden und 20 bolognini etc. Für die Ausführung des Bildes empfing der Maler 300 Gulden, für Blattgold (zur Vergoldung des Rahmens?) wurden 40 Gulden und 33½ bolognini bezahlt.[2]

---

[1] Lanzi p. 249.

[2] „ 1465. Marzo 31. Giovanni do Lucca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promesse che fece per la tavola."

„ 1468. Tre partite pagate per l'elemosyna promessa per la tavola a conto di Battista (di Maestro Gostino Santucci Medico.)"

„ 1474. Marzo 9. Fiorini 15 d'oro dati dal Conte Federigo per aiuto della spesa della tavola a Guido Mengaccio per la fraternitá."

„ 1474. Octobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33½ spesi in pezzi 4700 doro battuto per la tavola.

„ Adi d° Fiorini 300... A M^stro^ Giusto da Guanto depintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per depingere la tavola della fraternitá."

„ Adi d° Fiorini 240 d'oro. Li d. sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Maestro Giusto da Guanto depintore per la promessa gli fú fatta per depingue la tavola. Avemone el questo per mano di Ser Francesco di Pietro da Spelle, et anche è accesa la scripta tra noi e M^tro^ Giusto et è in mano di Giohanni di Lucca perchè non fece el dovere, e da noi fu intieramente pagato a

Der Herzog von Urbino scheint ein noch näheres Interesse an dem Werke des fremden Meisters genommen zu haben. Er gestattete, dass in demselben sein eigenes Bildniss angebracht und ein denkwürdiges Ereigniss seiner Regierung verewigt werde. Der persische Schah, Ussum Cassan, von den Türken arg bedrängt und nach Bundesgenossen ausspähend, suchte auch in Italien Geld und Soldaten für diesen Zweck aufzubringen. Ein venetianischer Agent, Namens Caterino Zeno, der im Oriente gelebt, wurde mit dieser Mission betraut und traf im Jahre 1471 in Urbino ein, um die Mitwirkung des Herzogs zu gewinnen. Dieser Gesandte nun wurde gleichfalls auf der Altartafel in S. Agata portraitirt.[1]

Im Jahre 1474 vollendete Justus von Gent das Werk. Seitdem wird es nur noch einmal (1475) urkundlich erwähnt. Die Corpus-Christi-Bruderschaft kaufte ein Stück Leinwand, um eine „schöne“ Fahne von ihm malen zu lassen.[2]

Urbino, S. Agata Abendmahl.

Dadurch dass das Altarbild in S. Agata, das letzte Abendmahl darstellend, in neuerer Zeit von seinem ursprünglichen Platze entfernt und sehr hoch über einem anderen Gemälde auf dem Hauptaltare aufgehängt wurde, ist die Besichtigung und genaue Beurtheilung nicht wenig erschwert.[3]

Christus in langem blaugrauen Rocke schreitet mächtig von der Rechten nach der Mitte des Vordergrundes aus und ist im Begriffe, einem der knieenden Apostel die Hostie zu reichen. Drei Apostel, die bereits das Abendmahl empfangen, beharren rechts von Christus noch auf den Knieen in stille Andacht versunken. Die übrigen Apostel nehmen den Raum

---

conto di Guido in questo a carte 73, Lire 600.“ Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino 1822. p. 64 und Passavant, Raphael I. p. 429.

[1] Don Andrea Lazari, arciprete, Compendio storico delle chiese e delle pitture esistenti in esse. Urbino 1801. Sismondi, hist. des republ. ital. X. p. 375.

[2] 1475. Giugno... E più tela a M[tro] Giusto depentore che diceva voler fare un insegna bella per la fraternita. Pungileoni p. 65.

[3] Urbino, S. Agata. Holz. 11′ 4″ br. 10′ hoch. Abbildung bei Förster (Denkm. Bd. XI.).

links von Christus ein. An der Schmalseite des Tisches steht der jugendliche Johannes und greift nach einer Flasche, neben ihm bemerken wir einen Apostel mit brennender Kerze in der Hand und in der äussersten Ecke finster blickend Judas, der den Geldbeutel festhält und sich zu entfernen anschickt. Die übrigen Apostel auf den Knieen drücken in frommer Geberde Demuth und Hingebung mit grosser Wahrheit aus. Rechts vom Communiontische gewahren wir den Herzog mit Caterino Zeno im Gespräche. Er hat wie zur Bekräftigung der Rede dem Letzteren die Hand auf die Schulter gelegt. Zeno in schwerem Brocatgewande, mit einem Turban auf dem Kopfe, die Rechte auf die Brust gedrückt, blickt staunend auf den ganzen Vorgang. Hinter dem Herzog stehen noch zwei Begleiter, von welchen der eine für das Portrait des Malers gilt. Eine Frau mit dem Kinde auf dem Arme an einem Fenster sichtbar beobachtet die Scene, welcher in den Lüften zwei Engel beiwohnen. Ein Halbrund mit Säulen, wohl einen Kirchenchor vorstellend, schliesst den Schauplatz ab.

Justus von Gent erscheint nach diesem Bilde als ein ganz wackerer, fleissiger Maler der vlämischen Schule, welcher aber in keiner Weise einen Vorzug vor den übrigen Nachfolgern van Eycks ansprechen kann. Seine Composition ist wohl mit einer gewissen Regelmässigkeit angeordnet, aber durch den völligen Mangel der Linearperspective um die wesentlichste Wirkung gebracht. Der Herzog und der Gesandte sind, obgleich sie zurückstehen, doch grösser angelegt als die vorderen Figuren, überhaupt erscheinen durch den hohen Augenpunkt die Figuren wie linkisch und ungeschickt auftretend. Zum Glück dass eine gewisse Tiefe des Lufttones im Hintergrunde diesen Mangel theilweise verdeckt. Christus mit seinem langen hängenden Haare, seiner knochigen Gestalt streift wie die Apostelköpfe geradezu an das Gemeine. Die richtigen Proportionen und mannigfaltigen Bewegungen verdienen Anerkennung; geringes Lob dagegen die eckigen

und harten Umrisse, die schlecht gezeichneten Hände und Füsse, der nichtssagende Faltenwurf der Gewänder, der die Formen verhüllt, statt sie für das Auge deutlich zu entwickeln. Stickereien und Ornamente verwendet Justus nicht; doch offenbaren sich seine naturalistischen Neigungen in der Weinflasche in der Ecke und in dem Wasserbecken mit der Kanne mitten im Vordergrunde. Die Farbe ist grossentheils abgerieben; wo sie sich erhalten hat, zeigt sie einen warm gelblichen Ton und einen dünnen Auftrag.

Der vortreffliche Florentiner Buchhändler und Humanist des funfzehnten Jahrhunderts, Vespasiano da Bisticci, welcher die Biographien berühmter Zeitgenossen so anschaulich und objectiv schrieb, erwähnt in dem Leben des Herzogs Federigo von Urbino, dieser habe einen der Oelmalerei kundigen Mann aus Flandern herbeigerufen und mit zahlreichen Aufträgen bedacht. Die Herzogin musste ihm zum Portrait sitzen, und auch die Phantasiebildnisse antiker Dichter und Gelehrten, mit welchen Federigo seinen Bibliotheksaal schmückte, wurden von ihm gemalt.[1] Der Name des Künstlers wird nicht angeführt. Die Bildnisse selbst haben sich erhalten und sind nun theils in der Galerie Barberini in Rom, theils im Campanamuseum im Louvre aufbewahrt.[2] Nichts liegt näher als die Frage, ob wohl Justus von Gent, der Schöpfer des letzten Abendmahls in S. Agata, dieser aus Flandern berufene Meister sei. Das letzte Abendmahl zeigt einen rein flandrischen, von italienischen Einflüssen

---

[1] *Vite di uomini illustri del secolo XV. scritte da Vespasiano da Bisticci. Ausgabe von Bartoli. Florenz 1859. pag. 93.* „Per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sappessino colorire in tavole a olio, mandó insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e massime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito."

[2] Die im Louvre bewahrten 15 Bildnisse wechseln von 1.16—0.90 Höhe zu 0.55 — 0.76 Breite. Vgl. *Crowe* und *Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. D. A. III. 336* und *Reiset, Notice des tableaux du Musée Napoleon III. Paris 1866.*

noch unberührten Maler, die Bibliothekportraits dagegen einen Künstler, welcher bereits flandrische Typen und Methoden mit einem leisen Anfluge italienischen Geistes versetzte. Sollten auch diese Bildnisse von Justus von Gent stammen, so müssten wir voraussetzen, dass er nach 1474 seine Weise durch das Studium etwa des Giovanni Santi und Melozzo da Forli gründlich geändert habe. Bekanntlich verknüpfen diese Gelehrtenportraits in eigenthümlicher Art die nordische Weise mit italienischer Kunst. Der jugendliche Rafael hat sie mit nicht geringer Sorgfalt gezeichnet und so die Unterlassungssünde seines Vaters Giovanni Santi gesühnt, der in seiner Reimchronik zwar Jan van Eyck und Roger van der Weyden mit grossem Lobe bedachte, Justus aber verschwieg, obschon er ihn persönlich musste gekannt haben.[1]

Die Bilder, welche ein Justus für die St. Jacobskirche in Gent malte und welche noch im vorigen Jahrhundert erhalten waren,[2] eine Kreuzigung Petri und eine Enthauptung Pauli sind seitdem spurlos verschwunden. Dass Justus mit der Geburt Christi in der Antwerpener Galerie[3] oder mit der Kreuzfindung in der Sammlung des verstorbenen Herrn Huyvetter in Gent nichts zu thun hat, bedarf keiner Versicherung.

---

[1] Rafael's Zeichnungen nach den Bildnissen sind in der Akademie zu Venedig aufbewahrt, öfter, am besten von Braun in Dornach, photographirt.

[2] *Mensaert, Le peintre amateur et curieux. S. Bruxelles* 1763. II. p. 37.

[3] Antwerp. Museum Nr. 223. Aus der Ertborn'schen Sammlung.

ACHTES CAPITEL.

Van Eyck's Zeitgenossen.

Jan van Eyck, der „varlet de chambre“ Herzog Philipps, führte nicht allein einen inneren Umschwung der niederländischen Malerei herbei, er bewirkte auch eine Aenderung in der Stellung der Künstler, soweit sie mit dem burgundischen Hofe verbunden waren. Durch erhöhte Achtung und reicheren Lohn wurde in seiner Person die Kunst geehrt; zu gemeiner Handwerksarbeit wurde er nicht mehr verwendet, diese, die freilich am Hofe nicht vermisst werden konnte, wie das Bemalen der Fahnen und Wimpeln u. s. w. untergeordneten Kräften überlassen. Rechnen wir die Künstler, deren Namen im burgundischen Hofhalte sich erhalten haben, auch zu den letzteren? Wenn dieses zweifelhaft erscheint, so ist das andere desto sicherer, dass am burgundischen Hofe der ästhetische Trieb nicht selten nur in handgreiflichen Spässen und prunkvollen Schaustellungen sich äusserte.

Wenn wir an den Hofmaler Jehan Malouel, der 1415 starb und Henry Bellechose von Brabant zum Nachfolger hatte, die weitere Reihe der „paintre“ und „varlet de chambre“ anknüpfen, so wäre zunächst Jehan le Voleur in Flandern zu nennen, der gleichzeitig mit Jehan Malouel thätig war und im Schlosse von Hesdin einen Ehrenposten ausfüllte. Jehan de Voleur's Hauptthätigkeit schränkte

sich freilich auf die Anfertigung von Fahnen, Standarten und Wimpeln ein. Nach seinem Tode 1417 übernahm Hue de Boulogne den Posten in Hesdin.[1]

Hesdin und immer wieder Hesdin kommt in den Rechnungen des burgundischen Hofhaltes vor. Schloss Hesdin war ein Lieblingsaufenthalt Philipp des Guten, wohin er sich zurückzog, um einige kurze Augenblicke seinem Vergnügen ruhig zu leben. Gar seltsam stach Hesdin ab gegen das Lustschloss Ludwigs XI. in der Nähe von Tours, wo auf dem Boden Mordinstrumente versteckt lauerten, um den Unvorsichtigen, der auf verbotenen Pfaden ging, zu verstümmeln. Auch Hesdin besass Fallen und geheime Vorrichtungen mannigfachster Art. Sie dienten aber nur dazu, um wenn auch derbe doch harmlose Scherze auszuführen, in welchen sich die Laune des Mittelalters gefiel und welche der kräftig gesunden Natur der Völker jener Zeiten entsprach.

Wollte z. B. ein Uneingeweihter in Hesdin eine Galerie durchschreiten, so trat ihm plötzlich eine hölzerne wasserspeiende Figur entgegen. Er wurde nicht allein erschreckt, sondern auch tüchtig mit Wasser bespritzt. Wollte man den Spass noch weiter treiben, so wurde noch eine Reihe von Bürsten in Bewegung gesetzt und der arme Dulder kam je nachdem mit einem weiss oder schwarz angestrichenen Gesichte zum Vorschein. Eine andere noch wundervollere Maschine gab es, welche den Vorübergehenden packte und windelweich prügelte.

Auf eine neue Falle stiess man in der Mitte der grossen Galerie, die mit der Figur eines Wahrsagers in Verbindung stand und wobei es besonders auf die Damen abgesehen war. Sobald diese sich dem Wahrsager näherten, um ihr künftiges Schicksal zu vernehmen, so öffnete sich die Decke und liess

---

[1] Hue de Boulogne erhielt als „paintre“ und „varlet de chambre“ und als gouverneur d'orloge, gaiole et autres engins d'esbatement du chastel de Hesdin ein Gehalt von 16 fr. parisis, ausserdem „six sestiers de blé pour les oiseaux estant en ladite gaiole“ *De Laborde, les Ducs de Bourgogne. I. Introd. p. LV.*

Regen herabströmen, Donnerschläge und Blitze folgten auf einander und war das Gewitter vorüber, so brachte die kaltgewordene Luft einen förmlichen Schneefall. Um sich aus dem Sturme zu retten, eilte man zu einem Obdach, das sich einladend darbot — der Boden that sich auf und man fiel in einen Sack voll Federn, und kam erst gefedert wieder an das Tageslicht.

Mit Vexirmaschinen ähnlicher Art war das ganze Schloss von Hesdin angefüllt. Da gab es eine Brücke, die jeden, der sie betrat, in das Wasser warf, andere Maschinen in harmloser Form begossen jeden mit Wasser, der sie auch nur leise anrührte, sechs Figuren standen in der Halle und überschütteten die Eintretenden, wenn diese es am wenigsten vermutheten von allen Seiten her mit Wasserstrahlen, am Eingang der Galerie waren acht Wasserspeier zu dem gleichen Zwecke aufgestellt und in ihrer Nähe schmale Röhren, welche die Durchnässten mit Mehl bestreuten. Oeffneten die Betroffenen etwa ein Fenster, flugs erschien eine Figur, schloss es und begoss die Armen. Verleitete die Neugierde einen Besucher, etwa ein prächtiges Missale zu öffnen, das auf einem Pulte lag, so flog ihm Russ und Schmutz entgegen. Ein Spiegel in der Nähe enthüllte den Scherz, während man sich aber noch über die Schwärze des Gesichtes wunderte, wurde man mit Mehl bestäubt. Nicht genug an den einzelnen Spässen, erfand man Maschinen, welche die verschiedenen Prellereien vereinigten. In der grossen Galerie stand eine Figur, welche den Vorübergehenden durch einen gewaltigen Ton erschreckte. Der Lärm zog vielleicht mehrere Personen herbei, sofort tauchten eine Menge Gestalten, mit Stöcken bewaffnet auf, welche auf jene eindrangen, vor sich hertrieben, bis auf eine Brücke, welche richtig wieder künstlich zusammenbrach und die Flüchtlinge in das Wasser warf.

Colart le voleur war der Erfinder dieser mechanischen Kunststücke, und erhielt als Lohn dafür vom Herzog

Philipp die Summe von tausend Livres. Sonst wird er wie Hue de Boulogne meist nur als Maler von Fahnen und Standarten genannt. Sein Name verschwindet aus den Rechnungen des Hofhaltes 1443. Hue starb 1449 und erhielt zum Nachfolger im Amte des „paintre“ und „varlet de chambre“ seinen Sohn Jehan de Boulogne. Der Aufseherposten in Hesdin dagegen wurde dem Pierre Coustain übertragen, welcher den Titel „paintre des princes“ führte und bis 1471 lebte.[1]

Auf Pierre Coustain stossen wir im Jahre 1468 in Brügge. Er ordnete hier in Verbindung mit Jacques Hennecart die „entremetz“ an, mit welchen die Hochzeit Karl des Kühnen gefeiert wurde. Dass Olivier de la Marche von diesen „entremetz“ einen farbenreichen lebendigen Bericht verfasst hat, wurde bereits erwähnt. Begeistert beschreibt er die Löwen, die so gut brüllten und so harmlos waren wie nur als Löwen verkleidete Handwerker sein können, und schildert die schönen Hirtinnen, welche der neu vermälten Prinzessin so zierliche Glückwünsche spendeten. Leider kümmert den Chronisten der Antheil der bildenden Künste an diesen Schauspielen nur wenig; selbst von den lebenden Bildern oder „histories“, welche in der Einzugsstrasse bis zum Palaste gestellt waren, führt er nur zwei genauer an: Adam und Eva im Paradiese und die Hochzeit Alexanders mit Cleopatra (?). Er hebt die Bilder der hh. Andreas und Georg hervor als Stützen des burgundischen Wappens, aber er erwähnt nicht ein Werk, welches von einem der jetzt noch bekannten oder berühmten Maler des Landes stammte. Hugo van der Goes, dessen Begabung doch gewiss ein schmückendes Beiwort verdiente, wird von Olivier de la Marche nicht einmal genannt. So bleiben wir denn auf Allgemeinheiten angewiesen. Wir wissen dass

---

[1] Beffroi I. 205 und Journal des b. a. 1860. p. 192. Die Namen der Maler am burgundischen Hofe sind bei De Laborde zusammengestellt.

Tournay, Gent, Ypern, Cambrai, Arras, Douai, Valenciennes, Löwen, Antwerpen, Brüssel, Herzogenbusch, Dordrecht und Gorcum aufgefordert wurden, Maler, Bildhauer, Werkleute überhaupt und Gehülfen zu stellen.[1] Ein gewisser Amand Regnault erhielt täglich 10 sols, damit er in Gent, Oudenarde und anderen „guten Städten" nach den besten Werkleuten im Lande Umschau halte, nach Malern sowohl als nach anderen brauchbaren Männern. Auch über die Künstlerlöhne sind wir unterrichtet. Jacques Daret, Malermeister von Tournay, welcher mit noch mehreren Künstlern für sechszehn Tage war angeworben worden, empfing 27 sols für den Tag. Der Sold der Anderen wechselte von 24 bis 6 sols und wurde nach einem Tarif festgestellt, welchen der Vorstand der Brügger Malerzunft für diese Gelegenheit entworfen hatte. Alle Zahlungen wurden sorgfältig in die städtischen Rechnungsbücher eingetragen und uns auf diese Art die Namen von nahezu 300 beschäftigten Künstlern und Kunsthandwerkern erhalten. Doch haben die wenigsten derselben, wenn man Hugo van der Goes ausnimmt, noch heutzutage einen hellen Klang.

Die neuere Forschung hielt es für ihre Pflicht, gut zu machen, was die Zeitgenossen versäumt und bemühte sich durch die Erzählung des Lebens dieser Männer ihr Andenken zu wahren. Ihre Mühe war vergeblich. Wir haben es nicht mit Persönlichkeiten zu thun, sondern nur mit einer Gattung von Menschen, in welcher der einzelne als solcher verschwindet. Diese Maler der „entremetz" waren grossentheils Männner, welche zu jeder Arbeit, die in den Bereich ihres Gewerbes fiel, bereit waren, welche sich heute verpflichteten, Geschütze anzustreichen und zu firnissen, Wappen zu malen, Fahnen zu schmücken und morgen mit demselben Gleichmuth an die Composition des jüngsten Gerichtes schritten. Sie gingen, wie die übrigen

---

[1] Reiffenberg. s. o.

Handwerker Zeitverträge ein, liessen sich durch strenge Bedingungen binden und versprachen, da natürlich die Berufung auf ihre freie geniale Natur, die ihre eigenen Wege gehe, unverständlich gewesen wäre, ihre Arbeit ebenso gut, nicht schlechter und nicht besser auszuführen, wie in der Kirche oder im Rathhaus ein bestimmtes und bekanntes Werk zeigte.

Als Probe, wie es in diesen Kreisen zuging, mag genügen, aus dem Leben des einen und des anderen Malers einzelne Thatsachen mitzutheilen. Ohnehin können wir auf keine Bilder als Zeugnisse ihrer Kraft hinweisen, da dieselben entweder verloren sind oder in der Masse der Werke „unbekannter Meister" in den Sammlungen verborgen liegen. Wir wählen einige Genter Meister als Muster der ganzen Gattung aus. Die zeichnenden Künste fanden in Gent keine officielle Vertretung, wie dieses in Brüssel oder Löwen der Fall war, wo Männer wie Van der Weyden oder Dierick Bouts von Amtswegen beschäftigt wurden. Gent besass wohl einen Stadtbaumeister (stede mets), einen Stadtschmied (stede smet), aber keinen Stadtmaler (stede scildere). Die Lucasgilde war unter den 59 Zünften der Stadt die kleinste. In ihr stossen wir ziemlich frühe im funfzehnten Jahrhundert auf folgende Maler: Willem Axpoele, Jehan Martin und Nabor (Nabuchodonosor) Martin.

Willem Axpoele war der Sohn eines Daniel Axpoele, welcher bereits 1375 in die Lucasgilde eingetreten war. Willem erhielt das Meisterrecht 1387 und wurde 1399 zum Dechant gewählt. Mehrere Jahre (erst im 15. Jahrhundert) hielt er Gemeinschaft mit Jehan Martin. Dieser trat in die Zunft im Jahre 1420, wurde Geschworener in derselben 1430 und Dechant 1448—49. Martin und Axpoele gingen 1419—20 einen Vertrag ein, die Eingangshalle im „Scepenhuus" zu Gent neu auszumalen. Abgeblasste Temperabilder: die Grafen von Flandern, von Balduin mit dem Eisenarm bis auf Johann ohne Furcht, hatten die-

selbe verunstaltet. Es wurde nun ausbedungen, dass die Portraits (volle Länge, Lebensgrösse) etwa 30 an der Zahl in Oel sollten übermalt, jedem Bildniss das Wappenschild, das Geburtsjahr und die Zahl der Regierungsjahre beigefügt werden, „gerade so wie es bei den Bildnissen derselben Grafen in Courtrai geschehen war.“ Eine Frist von vier Monaten erhielten die Maler und als Lohn die Summe von 6 livres und 6 sols de gros (etwa 72 livr. parisis) zugesichert.

Uns sind diese Malereien nur aus dem eben erwähnten Vertrage bekannt. Sie sind längst von der Mauer verschwunden, ohne dass wir, nach der Kürze der zubemessenen Arbeitszeit und der Kargheit des Honorars zu schliessen, besondere Ursache hätten, den Verlust zu betrauern. Willem Axpoele hört seitdem auf, als Genosse und Gehilfe Martins aufzutreten. Martin treibt sein Gewerbe allein oder in Verbindung mit Willem de Ritsere. Im Jahre 1422 reinigte und firnisste Martin 16 eiserne Feldschlangen, welche Colard Guyse von Maubeuge an die Stadt Gent abgeliefert hatte. Sein Entgelt dafür betrug 20 Schillinge, etwa 12½ livres parisis. Auch in der Eingangshalle des Scepenhuus in Gent finden wir ihn wieder (1431—32) beschäftigt, später als Maler von Fahnen, Standarten, Wappenschilden thätig. Er scheint in seinen letzten Jahren die Bestellungen an seinen Sohn Nabor Martin übertragen zu haben. Dieser 1404 geboren, gewann das Meisterrecht in der Zunft 1437.

Nabor's Namen kommt in den städtischen Rechnungen häufig vor, so in den Jahren 1440—43, 45, 46, 48 und 49 in Verbindung mit Zahlungen, welche für die decorativen Wandmalereien geleistet werden und für ein Altarbild in der Capelle des „Scepenhuus.“ Für decorative Arbeiten in einer Capelle empfing er 15 liv. 3 escal. und 4 den. de gros (183 liv. par.) ausbezahlt, für eine Kreuzigung und andere Kunstarbeit in der Chorcapelle 21 livr. de gros oder

252 livr. par. Im Jahre 1448 lieferte er Zeichnungen für das Schnitzwerk und Geländer am Genter Beffroi. Er verschmähte auch nicht, bei verschiedenen Anlässen Fahnen und Schilde zu malen. So, als die Genter eine Gesandtschaft nach Paris schickten, malte er zwölf Wappenschilde, welche über den Thüren der einzelnen Gesandten aufgehängt werden sollten, um ihren Rang zu bezeichnen. Selbst so kleine Aufträge, wie das Malen einer Windfahne über dem Thore, welches in das Hospital S. Bavon führt, das Anstreichen des Gitterwerkes am Scepenhuus hielt er nicht unter seiner Würde. Ohne den Titel eines stede scildere zu führen, war er doch thatsächlich viele Jahre für die Stadt beschäftigt.

In späterer Zeit übernahm er auch bedeutendere Werke. Ein Flügelaltar für die Walburger Kirche in Oudenarde wurde ihm im Januar 1442 (—43) vertragsmässig anvertraut. Er sollte ihn am 24. Juni abliefern, da er die Frist nicht einhielt, so wurde er vor den Schöffen gebracht, der ihn verurtheilte, sofort nach Oudenarde aufzubrechen und das Werk an Ort und Stelle zu vollenden, unter der Strafe von 1 livr. de gros (12 livr. parisis) für jede einmalige Entfernung von dem Orte. Im Jahre 1443 (—44) schloss er wieder einen Vertrag ab, in welchem er sich anheischig machte, für die Kirche von Lede (zwischen Gent und Alost gelegen) ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariä für den Preis von 20 livr. de gros zu liefern, und sollte er den Vertrag nicht einhalten, sich einer Strafe von 6 livr. de gr. und der Ausstossung aus dem Meisteramte zu unterwerfen. Weiter wurde verabredet, dass das vollendete Werk geschworenen Zunftgliedern vorgelegt würde, welche entscheiden, ob das Bild der im Vertrag genannten Summe gemäss sei, ob es einen grösseren oder geringeren Werth besitze. In dem einen Falle zahlen die Kirchmeister von Lede den Ueberschuss, in dem anderen muss Nabor mit der geringeren Summe sich begnügen.

Einen dritten Vertrag schloss Nabor im Jahre 1443 mit Lievin Sneevout, Bäkermeister in Gent ab. Er versprach ihm, ein jüngstes Gericht für den Preis von 24 escalins de gros in einer bestimmten Zeit zu malen und bei Ueberschreitung der vertragsmässigen Frist eine Strafe bis zum Betrage von vier Fünfteln des Honorars zu zahlen.

Ein helles Licht auf die Kunstverhältnisse jener Zeit werfen auch die Bedingungen der Contracte, dass die bestellten Bilder einem bestimmten Modell oder Muster entsprechen müssen. Bei der Himmelfahrt Mariä in der Dorfkirche von Lede wird ausbedungen, dass sie dem Bilde gleichen solle, welches auf dem Altar der Marienkirche in St. Pierre steht, und bei der Bestellung des jüngsten Gerichtes wird von Lievin Sneevout ausgemacht, dass das Gemälde eben so gut ausgeführt werde, und eben so viele und so gute Figuren enthalten solle, als man auf dem jüngsten Gericht zählt, das im Zunfthause der Bäcker hängt.

Nicht ohne guten Grund wurde Nabor Martin auch als der Maler der Geburt Christi im „vleeschhuus" zu Gent vermuthet, welches 1855 entdeckt wurde. Das Wandbild trägt folgende von de Busscher ergänzte Inschrift: (Dit) *heest doen maken Jacob de Ketelbo*(etere int yaer ons Heeren als me)*n schreef MCCCC ende XLVIII.* Vom Maler ist in dieser Inschrift keine Rede, nur vom Stifter Jacob de Ketelboetere. Doch führen uns deutliche Spuren auch auf den erstern. Bei der Ordnung des Archivs von S. Martin d'Eckergehm bei Gent stiess man auf eine Urkunde, welche eine Reihe von Kirchenausgaben aus dem J. 1445 aufzählte. Da die Schrift theilweise unleserlich war, wurde die Urkunde zerstört. Eine Einzeichnung hat aber Hr. Schellynk, der Archivar, im Gedächtniss behalten. Sie lautet: „Dem Maler Nabor Martin für eine Malerei, welche er in der Capelle

---

[1] Bulletins de l'acad. roy. de Belgique. 2e sex. tom. V. 1858. p. 156. Daselbst ist eine Umrisszeichnung des Bildes mitgetheilt.

Unserer lieben Frauen ausgeführt hat, nach Art des Werkes, welches er in der Capelle des grossen Fleischhauses gemacht.“ Dass der Wortlaut nur aus der Erinnerung festgestellt werden konnte, bleibt um so mehr zu bedauern, als er mit dem Inhalt der notorischen Verträge, welche Nabor Martin abgeschlossen hatte, vollkommen übereinstimmt. Bestätigt wird übrigens die Vermuthung auch noch durch den Umstand, dass Jacob de Ketelbo oder Jacob de Ketelboetere ein Metzger war, der im Jahre 1443 zum Ehrenmitglied der Lucasgilde gewählt wurde und zwar auf den Antrag und die Bitte Nabor Martins, für welchen er einige Jahre zuvor in einer Schuldsache Bürgschaft geleistet hatte.

Gent. Gr. Fleischhalle, Geburt Christi.

Eine künstlerische Persönlichkeit würde Nabor Martin übrigens für uns erst dann werden, wenn sich das Wandgemälde in der grossen Fleischhalle unversehrt erhalten hätte. Leider wurde es von einem modernen Restaurator vollständig übermalt, so dass wir wohl den Inhalt errathen, aber nicht den Stil und den Formensinn des Künstlers beurtheilen können. Das neugeborene Christkind liegt auf einem Strohlager, im Kreise umringt von Gestalten, unter welchen ausser der Madonna und zwei Engeln Jacob de Ketelboetere und des Stifters Eltern hervorzuheben sind. Gottvater blickt vom Himmel herab, der heilige Geist sendet Lichtstrahlen auf das Christkind, ein Hirte weidet seine Heerde auf dem Felde. Im Vordergrunde aber knieen Philipp von Burgund mit seinem Sohne und die Herzogin mit ihrem Pagen Adolf de Ravenstein — alle in vollem Putze und durch ihre Wappenschilde kenntlich gemacht.

Wendet man sich von Gent nach den anderen Städten der Niederlande, um hier zu sammeln, was sich etwa an Erinnerungen an die alten Künstler erhalten hat, so gewinnt man bald die Einsicht, dass man kaum etwas anderes und mehr thun kann, als die leeren Namen, wie sie in den Annalen vorkommen, zu wiederholen. Schon im 16. Jahrhundert war z. B. Franz Mostaert von Harlem über die

Maler, die vor seiner Zeit (er lebte um 1550) hier lebten, in Unwissenheit,[1] und alle Mühen, die sich in unsern Tagen ein ausgezeichneter Forscher, Van der Willigen, gegeben, die Kunstgeschichte von Harlem aufzuklären, waren für das funfzehnte Jahrhundert vergeblich. So reich seine Ausbeute für die folgenden Jahrhunderte war, im Zeitalter van Eycks fand er nichts als die Namen von ein paar Anstreichern und Decorateuren.[2]

Dem Karel van Mander allein danken wir, was wir an Kunde über zwei Harlemer Maler besitzen, über Albert van Ouwater und Geertgen van St. Jans.

Van Mander schreibt dem Ersteren ein Altarbild in der Kathedrale von Harlem zu: die Apostel Petrus und Paulus in Lebensgrösse und auf der Staffel oder Predella Pilger auf ihrem Zuge nach Rom, die da essen, trinken, plaudern, rasten, als wären sie Pilgrime nach Canterbury, in einer Landschaft von der wundervollen Art, wie sie auf den Bildern der alten Meister von Harlem zu finden ist. Van Mander erzählt ferner, dass zu den grössten Bewundern Ouwater's der Maler Heemskerk[3] gehörte, und dass er selbst erstaunt gewesen sei über die Tüchtigkeit einzelner nackten Gestalten und über die Kunst, mit welcher Ouwater in der „Auferstehung des Lazarus“ die Gliedmaassen und die Gewänder wiedergab.[4] Die Scene der Auferweckung ging in der Nähe eines Tempels vor sich, den Säulenreihen schmückten. Auf der einen Seite waren die Apostel, auf der andern Seite die Juden gruppirt.

---

[1] K. Van Mander p. 206. ed. 1617. p. 128 v.

[2] Van der Willigen, les artistes de Harlem. 1870. p. 39 ff. nennt 9 Maler des 15. Jahrh., von welchen aber kein einziger den Handwerksboden verlassen hat.

[3] Hemskeerk, recte Marten van Veen lebte von 1498—1575, er war ein Schüler Schoreels, und ging vollends zur italienischen Manier über.

[4] Van Mander p. 206; edit. 1617. Bl. 129. Van Mander sah nur eine Copie, Hemskeerk das Original, bei dessen Betrachtung er seinen Schüler staunend fragte: Soon, wat moghen dese Menschen gh'eten hebben.“

Ouwater's Dasein wird auch durch den „Anonymus Morelli" bekräftigt, der von den Landschaften des „Alberto d'Olanda" in der Sammlung des Cardinals Grimani in Venedig spricht.[1] Da die authentischen Werke Ouwater's verschwunden sind, van Mander die Lebensdauer des Mannes zu bestimmen versäumt, so sind wir unfähig, uns ein Bild von ihm und seinem Wirken zu entwerfen. Wohl brachte man seinen Namen bald mit diesem, bald mit jenem Galeriebilde in Verbindung, in der Regel aber ohne zureichenden Grund. So wurde ihm z. B. im Museum zu Köln die Kreuzabnahme zugeschrieben,[2] ein Votivbild, welches laut Rahmeninschrift der Professor der Theologie „Gerardus de monte" 1488 gestiftet hatte, und in welchem sich leise Anklänge an die verschiedensten Schulen, an jene von Brüssel, Köln und Nürnberg entdecken lassen. Der todte Christus wiederholt in seinen mageren Formen, seiner lang gezogenen Gestalt die unangenehmen Eigenschaften Van der Weydens in der übertriebensten Weise. Joseph von Arimathia, der den Leichnam Christi an den Schultern gefasst hat, mahnt in den Verzeichnungen der Beine und Füsse an die Nachfolger des Meister Stephan von Köln; andere Theile des Bildes endlich könnten in der Werkstätte Wohlgemuths in Nürnberg entstanden sein. Wäre die Annahme von Ouwater's Autorschaft begründet, so müssten wir den Künstler dem Haufen unbedeutender, bloss von der Nachahmung fremder Muster lebender Maler zuzählen, von welchen es im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in den Niederlanden und am Rheine wimmelte. Dann bliebe es aber unverständlich,

---

[1] Anonymus Morelli p. 76. In Harlem selbst haftet nur eine urkundliche Erinnerung an dem Namen Ouwater. Willigen (les artistes de Harlem p. 49) fand in den Registern von S. Bavon folgende Einzeichnung: „1467. Item, ouvert un tombeau pour la fille d'Ouwater. Sonné la cloche salvator.

[2] Köln, Museum Wallraf-Richarz. Nr. 117—121. Im Katalog v. 1862 dem Meister der Lyversbergischen Passion zugeschrieben. Die Flügel des Altars sind 1499 und 1508 signirt.

wie van Mander einen solchen Stümper als tüchtig in der Landschaft und Anatomie rühmen durfte. Auch kann man nicht annehmen, dass Ouwater in Harlem so rasch in vollkommene Vergessenheit sinken konnte, wenn er in der That noch so spät wie 1480 lebte und wirkte. Wir sind daher gezwungen, sein Leben früher anzusetzen und das Kölner Bild ihm abzusprechen. Dann aber fallen noch andere Gemälde, die ihm von verschiedenen Kennern zugeschrieben werden, fort; zumal unter denselben nicht eines dem anderen im Stile oder in der Manier gleicht, jedes auf einen anderen Maler hinweist.

Die Kreuzigung im Berliner Museum, ehemals als eine Arbeit Ouwater's bezeichnet, ist der Kreuzabnahme in Köln durchaus nicht ähnlich, enthüllt sich als eine tüchtigere Leistung, welche von einem Nachahmer Memling's herrühren dürfte;[1] die Kreuzabnahme wieder in der Belvederegalerie, auch für ein Product der Eyck'schen Werkstätte ausgegeben, hat zwar einen holländischen Ursprung, aber aus späterer Zeit; sie trägt den Stempel der Schule Lucas von Leyden.[2]

Gerrit van Harlem oder Sint Jans genoss nach dem Berichte van Manders[3] den Unterricht Ouwater's und starb bereits in dem jugendlichen Alter von 28 Jahren. Er lebte nach derselben Quelle im Ordenshause der Johanniter in Harlem und empfing darnach den Namen, obschon er der Genossenschaft der Johanniter nicht angehörte. Für den Hochaltar der Ordenskirche malte er einen Schrein, mit dem Crucifixe als Mittelbild. Die Flügel waren auf beiden Seiten bemalt. Im sechszehnten Jahrhundert wurde das Werk bei einem Bildersturme bis auf einen Flügel zerstört. Dieser blieb im Besitze des Ordenscomthurs und wurde mit Hilfe der Säge in zwei Tafeln getheilt. Die eine

---

[1] Berlin, Museum. Nr. 573.

[2] Wien, Belvedere. Zweites Stockw. Zweites Zimmer. Nr. 12. Holz. 1' 1" h. — 8½" br. S. oben S. 128.

[3] K. van Mander p. 206. edit. 1617. Bl. 129.

schilderte eine Legende, die andere die Kreuzabnahme: Christus in überaus natürlicher Stellung ausgestreckt im Vordergrund, von den Frauen und Aposteln beweint. Auch in der Kirche der Regulirten in Harlem gab es Bilder von Geertgen, welche bei der Belagerung zu Grunde gingen. Aber noch zu Karl van Mander's Zeiten zeigte man in der Cathedrale von Harlem eine Ansicht derselben, die ganz vortrefflich ausgefallen war. Soweit erscheint van Mander's Bericht glaubwürdig. Wenn er am Ende noch hinzufügt, Dürer habe, als er seine Werke in Harlem gesehen, verwundert ausgerufen: Wahrlich, er ist schon im Mutterleibe ein Maler gewesen, so wird die Wahrheit dieser Anecdote durch die Thatsache auf das rechte Maass zurückgebracht, dass Dürer Harlem auf seiner niederländischen Reise gar nicht berührt hat.

Wien Klage um Christus, Joh. der Täufer.

Das Fragment des Altars in der Johanniterkirche, welches den Bildersturm überdauerte, dürfen wir vielleicht in der Belvederegalerie wieder begrüssen. Schon im J. 1781 bezeichnete Christian van Mechel in seinem Kataloge zwei Tafeln der Belvederegalerie als das Werk des Geertge oder Gerhard von Harlem.[1] Sie haben eine gleiche Grösse, als ob sie durch das Zersägen einer Tafel wären gewonnen worden. Auf der einen Tafel sehen wir den Leichnam Christi im Schoosse seiner Mutter, von sieben Heiligen betrauert; die andere Tafel stellt drei Legenden aus der Geschichte Johannes des Täufers dar. Im Hintergrunde wird sein Leichnam in Gegenwart Christi begraben, vorn aber werden seine Gebeine auf Geheiss des Kaiser Julian Apostata verbrannt, die geretteten Reliquien dann (seitwärts) von Priestern den Johanniterrittern übergeben.[2]

[1] Verzeichniss der Gemälde der Bildergalerie in Wien. 1781. p. 153.

[2] Wien, Belvedere II. Stockw. II. Zimmer. Nr. 58 u. 60. Holz. 5′ 6″ h. — 4′ 5″ br. Auch auf dem Stiche von J. Matham wird der Meister bezeichnet. In der Lichtensteinschen Galerie in Wien gilt ein landschaftliches Gemälde mit legendarischer Staffage ebenfalls als ein Bild des Meisters. Vgl. Waagen, Kunstdenkmäler in Wien. I. p. 282,

Die blosse Beschreibung führt die Worte van Mander über den Altar in der Ordenskirche sofort in die Erinnerung zurück und weckt die Vermuthung, dass wir es mit dem identischen Werke zu thun haben. In der That können wir uns als Gegenstand der Schilderung für eine Johanniterkirche nichts Passenderes denken als eine Legende aus dem Leben Johannes des Täufers. Ob die Maasse des Wiener Bildes van Mander berechtigen konnten, von einem „groot stuck“ und „ooch groot“ Flügeln zu reden, ist freilich zweifelhaft, ebenso, ob das Begräbniss des Täufers als „mirakel“ aufgefasst werden kann. Bleibt die Beziehung der beiden Tafeln zu Geerit aufrecht, so haben wir uns diesen als einen Maler zu denken, der unter dem Einflusse Quentin Massys (also im 16. Jahrhunderte) malte und dessen dunkle Farbentöne, gewöhnliche Gesichtstypen und starke Nasen treulich nachahmte. Ein auf der Rückseite der Kreuzabnahme aufgestellter Zettel besagt, dass die Tafel einst Karl I. von England gehört habe und von den holländischen Generalstaaten nach der Restauration der Stuarts an Karl II. zurückgegeben worden sei. „Dieses ist das zweite Stück, das eine von fünf Bildern, welche dem Könige in St. James von den Gesandten der Staaten überreicht wurden.“

München Grablegung.

Ein Triptychon in der Münchner Pinakothek[1] wird gleichfalls auf den Namen Gerrits van Sint Jans geschrieben. Das Mittelbild enthält die Grablegung Christi, die Flügel: Christi Abschied von Maria und seine Auferstehung mit den Portraits der Donatoren. Das Bild mag aus der gleichen Zeit stammen, wie das Wiener Altarfragment, ist aber entschieden eine schwächere Leistung.

Auch in der Galerie von Modena führt ein mächtiges Gemälde den Namen Gerard van Harlem. Es stellt Christus

---

[1] München, Pinak. Zweiter Saal. Nr. 84—86. Holz 4′ 1″ h. — 3′ 1½″ br. Die Flügel 4′ 1″ h. — 1′ 5″ br. Auch die Nr. 87 und 90: Christus am Oelberg und Pietà werden im Katalog auf Geraert van Harlem zurückgeführt.

Modena Christus am Kreuze.

am Kreuze zwischen den beiden Schächern dar, im Vordergrunde zahlreiche Episoden, wie sie bei den nordischen Kreuzigungsbildern häufig vorkamen. Die Gestalt Christi, obschon recht gewöhnlich, verdient doch den Vorzug vor den steifen hölzernen Figuren der beiden Schächer; die Gruppen im Vordergrunde sind schlecht geordnet und vertheilt, die Körper dünn und mager, die Draperien eckig und brüchig, dabei ist die Ausführung bei aller Sorgfalt doch mechanisch und voll Härten. Die Luftperspective fehlt gänzlich. Die Gewänder haben Goldlichter aufgehöht und reichen Aufputz mit Stickereien. In der Carnation macht sich ein trübgelblicher Gesammtton bemerkbar.[1]

Welche Bewandtniss es mit den „Gerardo d'Olanda" habe, von welchem der Anonymus in der Sammlung des Cardinals Grimani in Venedig 1521 Werke sah,[2] können wir nicht angeben. Je häufiger der Name Gerard in der niederländischen Kunstgeschichte vorkommt, desto schwieriger ist es, ihn mit bestimmten Bildern zu verknüpfen.

---

[1] Modena, Galerie Nr. 33. Holz. 8′ 9½″ h. — 5′ 4½″ br. Es wurde in Mirandola angekauft.

[2] Anonimo di Morelli p. 77.

NEUNTES CAPITEL.

Antonello da Messina.

In der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, zu Vasari's Zeiten herrschte die Meinung, dass ein sicilianischer Maler, Namens Antonello da Messina einen wichtigen, wenn nicht geradezu den entscheidenden Antheil hätte an der Uebertragung der Geheimnisse der Oelmalerei von den Niederlanden nach Italien. Ein Buch, welches die Geschichte der altflandrischen Malerei behandelt, kann nicht umhin, auch über diese Dinge sich zu äussern. Antonello gehört zwar überwiegend der italienischen Kunst an; immerhin gehört es aber zum Schicksale der altflandrischen Schule, über die Alpen in den Gang der italienischen Malerei eingegriffen zu haben. Ist Vasari's Bericht stichhaltig, ist insbesondere der Weg, den nach seiner Meinung die neue technische Weise in Italien nahm, richtig gezeichnet? Vasari giebt zu verstehen, dass die Oelmalerei zuerst in Venedig sich eingebürgert habe, von dort nach Mittelitalien verpflanzt worden sei. Er führt als Thatsachen an: die Erfindung der Oelmalerei durch Jan van Eyck, die Mittheilung derselben an Antonello von Messina, der sie nach Venedig brachte und hier an Domenico Veneziano übertrug. Von Domenico empfingen die Maler Toscanas sodann die Kunde. Die genauere Forschung findet aber diese Thatsachen keineswegs vollkommen sicher gestellt, die Erzählung Vasari's mannigfacher Berichtigungen bedürftig. Zuerst muss betont werden,

dass die Oelmalerei früher in Toscana als in Venedig geübt wurde, sodann regt sich der Zweifel, ob Jan van Eyck lange genug gelebt, um Antonello persönlich unterrichten zu können, drittens endlich steht fest, dass die Technik der Oelmalerei in Venedig und in Florenz eben so verschieden sei, wie die Zeit der Einführung.

In Toscana scheinen die ersten Versuche, an die Stelle der Tempera eine andere Malweise zu setzen, mehr als dreissig Jahre nach der Zeit zu fallen, in welche man die Erfindung Van Eycks setzt, dann aber, und auch das ist bezeichnend, schränken die Florentiner die Reform nicht auf die Tafelmalerei ein, sondern prüfen auch neue Bindemittel, welche sich in der Wandmalerei verwerthen lassen. Dass sie in letzterer Beziehung keinen Erfolg hatten, ein Misslingen der Versuche eingestehen mussten, hat vielleicht zu dem Misstrauen beigetragen, mit welchem hier zuerst die Oelmalerei betrachtet wurde.

Ungefähr in derselben Zeit, in welcher im Norden die Oelmalerei sich auszubreiten begann, schrieb Cennino Cennini in Padua den berühmten „Tractat" der Malerei, in welchem er die den Schülern Giotto's geläufigen Recepte, welche sich auf die Mischung der Farbstoffe mit gekochtem Leinöl beziehen, mittheilt.[1] Noch funfzig Jahre später (1460—64) spricht Filarete von der Oelmalerei als einer „angenehmen Kunst, wenn ihr sie kennt"; er bejaht, dass sie von Van Eyck und von van der Weyden ausgeübt werde, er selbst hält sich von ihr fern und spricht dieses in Worten aus, die eine ziemlich allgemeine Abneigung der Italiener gegen dieselbe vermuthen lassen. Und dennoch mussten, wenn wir Vasari Glauben schenken, damals schon alle entscheidenden Schritte geschehen sein, welche zur Annahme der Oeltechnik führten, und die Verpflanzung derselben durch Antonello

[1] *Das Buch von der Kunst, übersetzt von Ilg. Wien 1871.* (Quellenschriften I.) Cap. 90. S. 60 ff.

und Domenico der Vergangenheit bereits angehören. In der That haben die Italiener schon in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts von den Fortschritten der Technik in Flandern erfahren und auf eigne Faust diese Fortschritte zu ergründen sich bemüht. Francesco Peselli, Baldovinetti und die beiden Pollaiuolo machten die ersten Versuche in Florenz und fanden in Umbrien in Domenico's Schüler, dem Piero della Francesca Nachfolge.[1] Was von der Legende zu halten sei, welche den Andrea del Castagno zum Mörder Domenico's stempelt, damit das erlauschte Geheimniss der Oelmalerei sein Alleinbesitz bleibe, hat die historische Kritik sattsam aufgehellt. Der Ermordete überlebte den Mörder viele Jahre. Ueberhaupt, wenn Domenico und Andrea in Oel malten, so thaten sie es ohne Kenntniss der technischen Methoden Van Eycks oder Antonello's.

Bei Francesco Peselli, welcher einer alten Malerfamilie entstammte, jung 1457 starb, können wir die ersten Spuren des praktischen Strebens wahrnehmen, an die Stelle der Tempera ein neues Bindemittel zu setzen. Peselli war ein Realist, dem an der genauen, treuen Wiedergabe der äusserlichen Einzelnheiten viel lag, und welcher dieses Ziel leichter mit dem langsam trocknenden Oele, als mit den schnellen Siccativen der Tempera zu erreichen meinte. Aus der Prüfung der Gemälde, die sich von Pesello erhalten haben, geht hervor, dass er Oel mit Firniss gemischt als Bindemittel angewendet und eine glasige Durchsichtigkeit und Zähigkeit erreicht hat, welche das Tupfen und Vertreiben der Töne schwierig machte.

Baldovinetti, 1427 geboren, noch am Schlusse des Jahrhunderts unter den Lebenden, gehörte ebenfalls zu den Realisten und steht als Tafelmaler dem Peselli verwandt da; auch als Wandmaler war er Neuerungen hold und führte

[1] Vgl. über diese Meister: *Crowe* und *Cavalcaselle, Gesch. d. Italienischen Malerei. D. A.* III. S. 88—139 und S. 294—325.

hier Eigelb und einen flüssigen Firniss als Bindemittel ein, nicht zum dauernden Vortheil seiner Wandbilder, an welchen die Farbe absprang oder nachdunkelte, aber augenblicklich gewann er dadurch die Möglichkeit, die Natur im Einzelnen getreuer und wahrer wiederzugeben, als seine Kunstgenossen.

Die beiden Brüder Pollaiuolo endlich, Antonio und Piero, deren Geburt in die Jahre 1429 und 1441 fällt, erweiterten die technischen Kenntnisse im Kreise der Neuerer, indem sie den Gebrauch der Lasurfarben heimisch machten; die zähe Natur des gebräuchlichen Bindemittels konnten sie freilich besonders in ihren ersten Bildern nicht überwinden.

Ungleich näher der flandrischen Kunstweise in der Technik sowohl wie im Farbensinne kam Piero della Francesca, dessen erfinderischer Scharfsinn ihn überhaupt über die Zeitgenossen hob und zu grösseren Erfolgen als Oelmaler befähigte. Die ersten Spuren der Anwendung der Oelmalerei fallen aber bei Piero nicht früher als 1460—66, so dass möglicher Weise seine Bekehrung zur neuen technischen Weise mit der Wanderung eines vlämischen Meisters, des Roger van der Weyden nach Italien (1450) zusammenhängen kann, und seine unmittelbaren Lehrmeister vielleicht ferrareser Meister waren, welche Roger's Verfahren in Ferrara kennen gelernt hatten.

Die Bedeutung Antonello's wird durch diese selbständigen Versuche toskanischer Maler nicht verdunkelt, sein Einfluss herrscht in der venetianischen Schule. Wie viel die letztere ihm verdankt, zu erzählen, wäre hier nicht der Ort, wenn der Dank nicht mittelbar den flandrischen Meistern gebührte.[1]

Flandrische Bildtafeln wurden in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe von Kaufleuten nach Neapel ausgeführt. Aus den Händen der Händler kamen

---

[1] Vgl. über Antonello: *Crowe* und *Cavalcaselle, History of oil Painting in North Italy.* II. p. 77 und den Artikel im *Allgem. Künstler-Lexikon. II. p. 118.*

die Gemälde Van Eycks und ihrer Nachfolger in die Paläste der Fürsten und weckten hier nicht wenig die eifersüchtige Neugierde heimischer Künstler. Antonello da Messina entschloss sich kurzweg nach den Niederlanden aufzubrechen und hier an der Quelle die vielbewunderte neue Malweise kennen zu lernen. Ob er Brügge, ob Gent oder Brüssel besucht, ob er, was nicht glaubwürdig ist, den persönlichen Unterricht Jan van Eyck's genossen oder blos mit Schülern des letzteren verkehrt, das alles ist streitiger Natur, tritt aber gegen die unzweifelhafte Thatsache, dass Antonello die Niederlande besucht hat, zurück. Dafür sprechen nicht allein die Zeugnisse Vasari's und van Mander's, dieses beweist auch der Einblick in sein technisches Verfahren, welches eine intime Kenntniss der altflandrischen Meister bekundet. Das früheste von ihm erhaltene Werk ist das Brustbild des segnenden Christus vom J. 1465 in der Londoner Nationalgalerie.[1] Man merkt daran die Sorgfalt des Mannes, der in einer neuen Weise arbeitet, sie aber noch nicht bis zu vollkommener Meisterschaft beherrscht. Antonello hat im Ganzen seine italienische Natur unversehrt sich bewahrt, wenn er auch die technischen Methoden der Niederländer annahm und über die Alpen brachte. Doch zeigt der Christus von 1465, obgleich selbständig und italienisch in der Maske und im Umriss aufgefasst, einen gewissen feierlichen Ernst und eine Unbeweglichkeit, welche Antonello flandrischen Vorbildern entlehnt hat. Auf späteren Gemälden z. B. dem Ecce Homo in der Sammlung Zir in Neapel (1470), der Madonna zwischen den hh. Benedictus und Gregorius in der Kirche S. Gregorio zu Messina prägt sich der flandrische Einfluss im Allgemeinen in einer leichten Zerrung des Ausdruckes, in einem bestimmten Kopftypus (hervortretende

London Segnender Christus.

[1] Nationalgalerie Nr. 673. Auf Holz 1′ 4¾″ h. — 1′ ¾″ b. Mit der Inschrift: „Millesimo quatricentessimo seyxtagesimo quinto VIIIe Indi. Antonellus messaneus me pinxit.“ Die Indiction ist falsch berechnet oder was wahrscheinlicher ist, statt VIIIe zu lesen XIIIe.

Wangen, eingesunkene Augen, zurückfliehende Schläfen, offener Mund) und in den scharfen Brüchen des Faltenwurfes, aus; die Farbentechnik aber entspricht dem besonderen Systeme der Schule von Brügge.

Auf dieser Stufe der künstlerischen Entwickelung, etwa um das Jahr 1473 zog Antonello nach Venedig, wo er als thätiger Mitbewerber von Männern auftrat, welche bis dahin die Oelmalerei höchstens dem Namen nach kannten. Er erregte mit seinen Arbeiten ein solches Aufsehen, wirkte so epochemachend, dass die Richtung der venetianischen Kunst plötzlich verändert wurde und die Vivarini und Bellini nicht allein die Temperatechnik, sondern auch die classische Zeichnung aufgaben, die sie von den Florentinern und Paduanern geerbt hatten. Bis zum Jahre 1473 sind alle Bilder der Bartolommeo und Luigi Vivarini, der Gentile und Giovanni Bellini und ihrer zahlreichen Schüler in Tempera ausgeführt. Kaum ein Jahrzehnt verstrich seitdem und kein Venetianer zeigte sich willig, anders als in Oel zu malen. Natürlich musste eine gewisse Zeit vorübergehen, ehe sich der Wechsel ganz einbürgerte. Antonello selbst schritt in zahlreichen Portraits und Einzelfiguren allmählich zu immer klareren, durchsichtigen Bindemitteln fort und erwarb sich eine in der Zartheit der Ausführung und in dem Schmelz des Auftrages vollendete Technik.

Die venetianischen Maler, Giovanni Bellini an der Spitze, liessen in ihren Bemühungen nicht nach, ihre Kunst zu noch höherer Feinheit zu entwickeln und machten alle Stufen durch, welche zwischen der Anwendung eines zähen, harzigen, gefärbten Bindemittels und eines durchsichtigen, leichtfliessenden wahrgenommen werden. Da ereignete sich ein merkwürdige Rollenwechsel zwischen Giovanni Bellini und Antonello; es hob sich Bellini's Genie zuletzt hoch über den Nebenbuhler, den zu erreichen er anfangs schier verzweifelt hatte und dem er nun die eigene mehr anheimelnde, farbenreiche Weise auferlegte.

Unter den Werken, welche Antonello's Ruhm in Venedig begründeten, ragte am meisten das Altarbild in S. Cassiano hervor: die Madonna mit dem Kinde und dem h. Michael. Nachdem es mehrere Geschlechter entzückt hatte, ist es im sechszehnten Jahrhundert verschollen. Von den kleinen Brustbildnissen, die Antonello nach Art der Niederländer zu malen pflegte, haben sich mehrere erhalten, so dass wir wohl im Stande sind, seine Kunst in dieser Hinsicht zu beurtheilen und den Ausspruch des Anonymus bei Morelli zu bestätigen, dass Antonello's Portraits eine ausserordentliche Lebendigkeit, insbesondere im Ausdrucke der Augen besitzen.[1] Wir nennen das leider schlecht erhaltene Jünglingsbild (1474) in der Sammlung des Herzogs von Hamilton bei Glasgow; das Portrait des sogenannten Condottiere, eines ältlichen Mannes mit einer Schramme auf der Oberlippe, (1475) aus der Galerie Pourtalès für den Louvre angekauft;[2] ein männliches Bildniss in schwarzer Kappe und rothem Gewande, unter Bellini's Namen, in der Galerie Borghese in Rom; sein angebliches Selbstportrait bei Molfino in Genua, das Bildniss eines bartlosen etwa sechszigjährigen Mannes in dunklem Barett und rothem Kleide (1476) in der Casa Trivulzi in Mailand, das Portrait eines jungen Patriziers mit vollem Haare in der Casa Giovanelli in Venedig. Das Bildniss im Louvre ist weit davon entfernt, durch die Schönheit der Züge zu fesseln. Die vorspringenden Backenknochen, die wulstigen Lippen, die stark entwickelten Unterkiefer erregen den Eindruck der Hässlichkeit, doch tritt derselbe alsbald zurück gegen die kräftig ausgeprägte Individualität und scharfe Wahrheit der Schilderung. Auch technisch überragt das Werk die meisten ähnlichen Darstellungen Antonello's. Die Umrisse haben ihre Härte ver-

Glasgow Herzog von Hamilton Portrait.

Louvre il Condottiere.

Mailand, Casa Trivulzi Portrait.

---

[1] *Anonymus bei Morelli* p. 50 „hanno gran forza e gran vivacità e maxime in li ochi."

[2] In Kupfer gestochen von Gaillard. sign. *Antonellus Messanius me pinxit. 1475.*

loren, die Farbentöne an Schmelz und Abstufung gewonnen. Mit demselben würde das Portrait in Antwerpen[1] an Bedeutung wetteifern, wenn dessen Ursprung unzweifelhaft wäre. Es stellt einen jungen Mann in schwarzem Barett und Kleide dar, der in der Hand eine römische Münze hält. Der Charakter des Kopfes, die dichten, krausen, schwarzen Haare, der dunkle Teint lassen auf eine südliche Persönlichkeit schliessen. In der That wurde das Bild auch bald für das Bildniss des berühmten Medailleurs Vittore Pisani, bald für das Selbstportrait des Künstlers ausgegeben. Der landschaftliche Hintergrund stimmt in der Staffage, dem See mit Schwänen, dem Reiter auf der Strasse mit Memling's Bildern auffallend überein. Dadurch wird die Bestimmung des Meisters unsicher gemacht, da wir von Beziehungen Antonello's zu Memling nichts wissen. Die Perle aller Schöpfungen Antonello's in diesem Fache bleibt aber das männliche Bildniss in der Berliner Galerie. Es stellt einen jungen Mann in dunkler Tracht dar, und ist sowohl durch die vollendete Modellirung wie durch den feinen Farbenschmelz, die leuchtende Kraft des Colorits ausgezeichnet. Die gegenwärtige Aufschrift 1445 ist über der ächten verwischten 1478 angebracht worden.[2]

Berlin Portrait.

Auch in den religiösen Bildern Antonello's kann man den flandrischen Einfluss verfolgen, so insbesondere auf der kleinen Tafel im Antwerpener Museum,[3] welche Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern darstellt. Während Christus mit Nägeln an das Kreuz befestigt ist, sind die Schächer durch Stricke an zwei Baumstämme gebunden, wodurch die heftigere Zerrung der Glieder motivirt wird.

Antwerpen Christus am Kreuz.

---

[1] Antwerpen, Museum Holz 0.29 h. — 0.21 b. Aus der Sammlung Ertborn, früher bei Denon in Paris.

[2] Berliner Museum. Nr. 18. Auf Holz. Photogr. von der Photogr. Gesellschaft in Berlin.

[3] Antwerpener Museum. Nr. 4. Auf Holz. 0.58 h. — 0.42 br. sign. 1475. *Antonellus messaneus me O⁰* (olio) *pinxit.* Aus der Samml. Ertborn; früher im Privatbesitze in Gent und in Italien angekauft. Photogr. von Fierlandt.

Maria und Johannes, zu Füssen der beiden Stämme geben ihrem Schmerze freien Lauf. Ganz vorn im Bilde sind mannigfache Thiere, eine Eule, Schlange, ein Hase, dann Schädel, nicht zum Vortheil des Gesammteindruckes angebracht. Den Hintergrund bildet eine bergige, reich belebte, nahezu heitere Landschaft. Christus an der Säule in der Akademie zu Venedig zeigt ebenfalls den Schmerz und das Leiden in der realistischen Weise der Niederländer ausgedrückt, doch spricht hier auch die Einwirkung der benachbarten Paduaner Schule mit. Der Leichnam Christi von drei Engeln gehalten im Wiener Belvedere[1] ist zum Theile übermalt. Wie Antonello sich allmählich zu Bellini's ihm mehr zusagendem Stile bekehrte, davon geben uns eine deutliche Anschauung die Madonna mit dem Kinde in der Berliner Galerie[2] und eine Reihe von Büsten und Halbfiguren des h. Sebastian, welche Antonello während seines Aufenthaltes in Mailand geschaffen haben mag, von dem sich eine dunkle und verworrene Ueberlieferung erhalten hat.

Wien Leichnam Christi.

Berlin Madonna.

Als Antonello (ungefähr 1493) gestorben war, feierten die dankbaren Zeitgenossen in dem übertriebenen Schmeichelton des Jahrhunderts ihn als den Wohlthäter nicht allein der Venetianischen, sondern auch der Italienischen Kunst in folgender Grabschrift:

D. O. M.

„Antonius pictor, præcipuum Messanæ suæ et Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit, summo semper artificum studio celebratus."[3]

---

1 Belvedere-Galerie. Siebenter Saal. Nr. 80. Auf Holz. 4' 3" h. — 3' 4" br.

2 Berliner Museum. Nr. 13. Auf Holz. Photogr. von der Photogr. Gesellsch. in Berlin.

3 *Vasari IV. p. 81.*

ZWEITES BUCH.

DIE SCHULE VON BRABANT.



ERSTES CAPITEL.

Roger van der Weyden.

Schon in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts erscheint die flandrische Kunst in zwei Schulen getheilt. Die Wiege der einen liegt an der Ostgrenze des Landes, im westlichen Flandern kam die andere zur Entwickelung. Dem Maasthale und dem Scheldethale entspringen zwei Ströme künstlerischer Bildung, welche unvermischt neben einander gehen, und ihre Unabhängigkeit Menschenalter hindurch bewahren. Der ersteren, von den Brüdern van Eyck gegründet, gebührt nicht nur der Zeit nach, sondern auch gemäss ihrer Tüchtigkeit der Vorrang; die andere hat auf die späteren Maler der Niederlande und Deutschlands einen überwiegenden Einfluss geübt. Ihr Führer ist Roger van der Weyden.[1]

Roger van der Weyden der Sohn eines Heinrich van der Weyden war um 1400 in Tournai geboren.[2] An Macht

[1] Roger van der Weyden darf nicht mit dem Roegere van Bruesele verwechselt werden, der in der Genter Zunft 1414 freigesprochen wurde und in der Urkunde von 1410—15 vorkommt. Dieser Roger ist wahrscheinlich der Roger von der Woestine, ein Genter Maler, dessen Werke verloren gingen. S. *de Busscher*, *Recherches* p. 51—55, 132, 141 und *Ruelens, Notes et additions. C. XXVII.*

[2] Vgl. Pinchart's Nachweise im *Journal des beaux arts 1863. p. 63.* und *Fetis*, *Katalog des Brüsseler Museums p. 164.*

und Reichthum kann zwar diese altehrwürdige Stadt Belgiens mit Gent und Brügge nicht wetteifern. Immerhin bildete auch Tournai eine angesehene Gemeinde; seine Cathedrale ist der grossartigste und schönste Bau romanischen Stiles, welchen Belgien besitzt, und ein Werk, in welchem sich rheinische und französische Einflüsse in anziehender Weise kreuzen. Wie es auch sonst oft vorkam, so lehnte sich an die Bauhütte eine stetige Kunstübung an; insbesondere brachte die Sorge für den statuarischen Schmuck des Domes der Bildhauerkunst regen Antrieb. Wir wissen, dass in Tournai im vierzehnten Jahrhundert die polychrome Plastik sich grosser Beliebtheit erfreute, und die Nachahmung der Steinsculpturen auf Gemälden, in den (gemalten) Rahmen und Einfassungen derselben unter den Malern von Tournai weit verbreitet war. Auch Roger van der Weyden hat diese Sitte angenommen und uns dadurch nicht allein einen Fingerzeig, wo er seine Schulbildung genossen, geboten, sondern auch ein schlagendes Beispiel gegeben, wie kräftig die Sculptur auf die Malerei zurückwirken kann.

Die genauere Prüfung der Werke van der Weyden's hat schon vor längerer Zeit Zweifel gegen die Ansicht, dass er ein Schüler van Eycks sei, angeregt. Sein Formensinn, besonders seine Farbenbehandlung, die Scheu vor starken Contrasten von Licht und Schatten, die helle Carnation wiesen auf eine andere Quelle des Unterrichts hin. Doch erschienen die historischen Zeugnisse zu Gunsten der ersteren Hypothese so stark, dass man an ihr nicht zu rütteln wagte, bis neue Urkunden aufgefunden wurden, welche die Beweiskraft der früheren Zeugnisse vollkommen brachen. Es ist Pinchart's, des unermüdlichen Brüsseler Archivars, Verdienst, die endgiltige Entscheidung in der bisher so dunkeln Sache herbeigeführt zu haben.[1]

---

[1] Schon 1449 nennt Cyriacus *(Colucci, Antichità Picene. XV. 143)* Roger von Brüssel den nächsten im Range nach Jan van Eyck. Facius, der nur wenige Jahre später schrieb, nennt den Roger bereits einen Schüler

Folgende Thatsachen dürfen nun als authentisch betrachtet werden. Roger van der Weyden ist in Tournai geboren und erzogen worden; den Unterricht in seiner Kunst empfing er seit 1426 von einem sonst unbekannten Localmaler Robert Campin.[1] Der Freispruch in der Zunft erfolgte 1432.[2] Er muss rasch zu nicht gewöhnlichem Ansehen emporgestiegen sein, da er bereits 1436 als Stadtmaler in Brüssel angestellt wurde.

Lassen wir uns von dem Gesammteindruck leiten, welchen die Werke van der Weyden's in uns wecken, so entdecken

---

van Eycks. Nachdem Vasari (I. 163 und IV. 76) diesen Irrthum wiederholt, lenkte Guicciardini wieder in die richtigere Bahn ein. Er erzählt, dass Roger van der Weyden von Brüssel den Ruhm der Brüder Eyck geerbt hat. Diesen Passus nahm nun Vasari in die zweite Ausgabe seiner „vita“ (XIII, 148) auf, ohne an den früheren Notizen etwas zu ändern. Karl van Mander, welcher die biographischen Daten Vasari's kurzweg abschrieb, wurde dadurch verleitet, die Person Roger's zu verdoppeln, neben dem Roger von Brüssel noch einen Roger van der Weyden von Brüssel anzunehmen. Die Verwirrung mehrte sich, als man aus Molanus (citirt von Ruelens, Notes et add. CXXXI) erfuhr, Roger, „civis et pictor Lovaniensis“ habe mehrere Bilder in Löwen gemalt. Sie stieg auf das höchste, als endlich bekannt wurde, Roger van der Weyden sei identisch mit Rogelet de la Pasture und in Tournai in die Zunft eingeschrieben worden und hier auch 1432 freigesprochen. Vier Städte: Brügge, Brüssel, Löwen und Tournai wurden nun gegeneinander in das Feld geführt, mindestens die Verdoppelung des Mannes für nothwendig erachtet, um der Anarchie der Daten zu steuern. Daher stammt die Bezeichnung Roger d. ältere und R. der jüngere in so vielen kunsthistorischen Schriften. Pinchart zog uns aus allen Schwierigkeiten und scheinbar unlösbaren Widersprüchen, indem er nachwies, dass der Roger von Brügge, den andere auch Roger von Brüssel nennen, kein anderer sei, als der Roger de la Pasture oder Roger van der Weyden, der in Tournai seine Bildung gewann, dann nach Brüssel übersiedelte und hier starb. Für ihn wurden in Tournai Seelenmessen angeordnet und schon das Citat der Messstiftung aus dem Communalarchiv von Tournai „Comptes annuels du métier des paintres et verriers anno 1463—64“ genügt, um die Verwirrung grösstentheils zu lösen. Es heisst daselbst: „Item payet pour les chandelles qui furent mises devant St. Luc, à cause du service maistre Rogier de la Pasture, natyf de cheste ville de Tournai, le quel demoroit à Brouselles, pour ce: iiij gros ½.“

[1] „Rougelet de la Pasture, natif de Tournai, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six, et fu son maistre Robert Campin paintre, le quel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre.“ Aus dem Register der St. Lucasgilde in Tournai publicirt von *Genard, Luister van S. Lucasgilde. Antwerpen 1856. p. 27.*

[2] „Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournai, fut receu à la franchise du mestier des paintres le premier jour d'aout 1432.“ Ebend.

wir, dass er in einem ganz anderen Kreise religiöser Empfindungen, als die Brüder Eyck, lebte und webte. Während Hubert und Jan van Eyck den Glanz der triumphirenden Kirche mit reichen Farben schildern, oder die stillen Freuden der Jungfrau gemüthlich ausmalen, bei dem Lächeln des Christkindes, bei der heiteren Ruhe der Heiligen mit Vorliebe verweilen, wird die Phantasie Roger's mehr von den pathetischen und tragischen Scenen der Bibel angezogen und ergeht sich in der ergreifenden Wiedergabe der Schmerzen und Leiden Christi und der Märtyrer.

Ueppige Farbenschönheit übte auf sein Künstlergemüth nur geringen Reiz. Gewiss berührte ihn das Schweben und Schwingen harmonischer Farbentöne angenehm und war er nicht ohne Verständniss der technischen Vortheile, welche sich aus Farbencontrasten entwickeln lassen. Im Ganzen aber zeigte er nur eine geringe Empfänglichkeit für eine reiche Farbenscala oder für die Gluth warm beleuchteter Scenen. Die Bilder der Brüder Eyck, falls sie ihm unter die Augen kamen, erschienen ihm als ungewöhnliche Schöpfungen, die man bewundern muss, aber kaum nachahmen kann. Möchte man doch schier zweifeln, ob er jemals zu anderen Zeiten in die Sonne blickte, als in der frühesten Morgenstunde. Die Beleuchtung, die sich auf seinen Gemälden meistens wiederholt, ist dem Sonnenaufgange und den vorangehenden Augenblicken desselben entnommen. Das scharfe, kühle Licht dringt unbarmherzig bis in die tiefsten Winkel des Gemaches, erhellt gleichmässig die ruhige Strömung des Flusses, die Felsen am Ufer, die Thürme an den Abhängen der Hügel, die fernen schneebedeckten Berge am Horizonte. Während er die mächtigen Gegensätze des Helldunkels, und alles was auf wirkungsvolle malerische Täuschung lossteuert, verschmäht, wendet er die grösste Sorgfalt auf die genaueste Wiedergabe selbst des Kleinsten, so dass seine Bilder die Besichtigung auch aus der engsten Nähe wohl ertragen können. Dieser Vollendung des Ein-

zelnen opfert er die meisten künstlerischen Eigenschaften. Wohl gibt er ein und das andere Mal einem ausnahmsweise edlen und gutmüthigen Kopfe Leben und Ausdruck, zufällig erfasst er eine anmuthige Bewegung, eine gefällige Stellung. Gewöhnlich begeht er den Fehler, dass er starre, herbe und grämliche Gestalten vorführt. Ob er wohl die Süssigkeit des lächelnden Frauenmundes kannte? Seinen Madonnen verlieh er im besten Falle feierlichen, milden Ernst. Ueberhaupt hat er sich eine Formensprache angeeignet, welche, wenn sie auch deutlich sein mag, nicht immer auf Schönheit den Anspruch erheben kann. Grosse Augen deuten das tiefe Nachdenken an, in der ausserordentlichen Entwickelung des Kopfes, in Auswüchsen der Stirn erkennt man den Verstand und die übermenschliche Kraft; aus verzerrten Gesichtszügen liest man den Schmerz, aus dem abgemagerten Körper das lange Leiden heraus. Die stattlich runde Figur verkörpert den behaglichen Genuss der guten Dinge hier auf Erden.

Ab und zu gelingt es Roger einen Faltenwurf zu zeichnen frei von allzu scharfen Ecken und Brüchen, gemeinhin verfällt er aber auch in den weit verbreiteten Fehler der flandrischen Maler und lässt Massen eckig gebrochener Falten auf dem Boden sich ausbreiten, was nicht wenig zur Steigerung des steifen Wesens seiner Figuren beiträgt. Er entwirft das Nackte mit sorgfältigem Fleisse, aber nicht immer richtig, so dass es sich wohl treffen kann, dass an ein und derselben Gestalt einzelne Theile correct, andere falsch gezeichnet erscheinen, oder ein gut gegebener Torso durch plumpe Hände und Füsse verdorben wird. Die Kenntniss der Anatomie, das Verständniss der Formen kann man Roger nicht absprechen, wohl aber die Fähigkeit dieselben zu idealisiren. Wer die holden Kinder, wahre Engel, der italienischen Maler in der Erinnerung festhält, kann die hässlichen, steifen Puppen ihrer flandrischen Zeitgenossen kaum ertragen.

Die gleichmässige Helligkeit seiner Bilder setzt eine längere Uebung der Temperamalerei voraus. Die sorgfältige Modellirung des Fleisches verdient alles Lob, ebenso der feine Schmelz der gewöhnlich blassen Farben, letzteres um so bemerkenswerther, als die Farben stark impastirt sind. Während Roger es bei der Carnation auf die zarteste Verschmelzung anlegt, erlahmt nicht seine Geduld, jedes Haar und Barthaar einzeln zu malen. Die Gewissenhaftigkeit in der genauen Wiedergabe jedes Details ist so gross, dass die nächsten und die fernsten Theile der Landschaft mit der gleichen Deutlichkeit bis in das kleinste ausgeführt sind. Natürlich vermisst man den Luftton, welcher die Gegenstände auseinander hält. Auch das gehört Roger eigenthümlich an, dass er die Figuren des Vordergrundes gern auf einen öden steinigen Boden stellt. Aus den Spalten kriecht da und dort eine steife Pflanze hervor, deren Stiele und Blätter wieder mit peinlicher Genauigkeit gemalt erscheinen.

Zu der Vorliebe für architektonische Ornamente und Einrahmungen kann er durch seine Jugendbeschäftigung gekommen sein. Vielleicht, dass ihm die Polychromirung der Steinwerke oblag. Bei allem Fleisse und sorgfältiger Ausführung verleiht er aber auch den Ornamenten nicht den warmen Ton und das vollkommene Relief, das wir bei Jan van Eyck bewundern. In der Linearperspective war Roger fast gar nicht bewandert.

Sparsam im Anbringen von Zierathen macht er sich niemals einer Ueberladung der Gewänder schuldig, indem er sie etwa mit Stickereien und Edelsteinen besetzt. In seinem naiven Naturalismus schildert er aber getreu alles, was er in seiner Umgebung erblickte, daher konnte er die Ungeheuerlichkeiten der Tracht von seinen Bildern nicht fern halten. Und diese Ungeheuerlichkeit war zu seinen Lebzeiten auf den höchsten Grad gediehen. Modenarren trugen die Schnabelschuhe so lang, dass sie die Spitzen

umbogen und am Beine wieder festbanden, aus Furcht sich selbst oder andere zu verletzen. Der Gang auf den Strassen wurde nur dadurch möglich, dass noch hölzerne Trippen an die Schuhe befestigt wurden. Prunkgesetze sollten die Tracht der verschiedenen Stände regeln, Gold und Seide den Vornehmen vorbehalten bleiben. Wohl gab es auch Gegner solch thörichten Treibens und in Brüssel insbesondere regte sich eine Art puritanischen Gegensatzes gerade zur Zeit van der Weyden's. Mit wie geringem Erfolge sieht man am besten daraus, dass sich aus van der Weyden's Bildern, seinen heiligen drei Königen z. B. die Modetrachten verlässlich studiren lassen.

Der Vergleich Roger's mit den Hubert und Jan van Eyck fällt entschieden zu Gunsten der letzteren aus. Wie kam es nun, dass Roger nicht allein in hoher Achtung bei den Zeitgenossen stand, sondern auch die Brüder van Eyck an Ruhm und weittragendem Einfluss rasch überflügelte? Er ist von allen niederländischen Meistern in Italien am besten gekannt; ihm dankt Brügge seinen Memling, Löwen seinen Dierick Bouts, selbst der einzig originelle Maler der Niederlande im 16. Jahrhundert Quintin Massys geht auf die genannten Männer also auch auf Roger zurück. Die kölnische Schule zwingt er in eine neue Bahn, zu der Entwickelung Martin Schongauer's und Albrecht Dürer's legt er fruchtbare Keime.[1] Seiner vollendeten Technik dankt er diese hervorragende Stellung nicht, denn diese stand hinter jener der beiden Altmeister zurück. Was ihn dem Herzen und dem Gedächtniss der Menschen nahe brachte, waren vielmehr die Gegenstände, die er sich zur Schilderung auswählte, war der Umstand, dass er durch den Inhalt seiner Bilder

[1] Vgl. den Brief Lambert Lombard an Vasari aus Lüttich v. 27. April 1565 bei *Gaye Carteggio III. 176.* In Germania si levò poi un Bel Martino, tagliatore in rame, il quale non abbandonò la maniera di Rogiero, suo maestro. — Da questo Bel Martino sono venuti tutti li famosi artefici in Germania, il primo quel absoluto amorevole Alberto Durero.“

stets die kräftigsten Empfindungen in der Menschenbrust anrief, und eine allseitige lebhafte Zustimmung weckte. Nicht zum ersten und nicht zum letzten Male in der Kunstgeschichte begegnen wir hier der Thatsache, dass die wahrhaft volksthümliche und einflussreiche Kunst nicht allein das Auge ergötzen und der Phantasie Genuss verschaffen, sondern auch Gedanken anregen muss.

Dürfen wir einer Stelle in einer Chronik der Carthause von Enghien glauben, so war Roger bereits ein verheiratheter Mann, ehe er zu Robert Campin in die Lehre ging. Dadurch wird die Vermuthung gestärkt, dass er vorher einem anderen Berufe angehörte, als jenem, welchem er seine Unsterblichkeit verdankt.[1]

Bald nachdem er 1432 die Zunftrechte in Tournai erlangt, übersiedelte Roger nach Brüssel, wo er das Bürgerrecht erwarb und als Stadtmaler angestellt wurde. Dass dieses vor 1436 geschah, ersehen wir aus einem Rathsbeschlusse vom 2. Mai 1436, laut welchem das Amt eines Stadtmalers nach dem Tode Meister Roger's eingezogen werden sollte.[2] Als „portraiteur der Stad“ genoss er gewisse Vortheile und eine bestimmte Ehrenstellung. So und so viel Ellen Tuch, — ein „derdendeel“ — wurden ihm alljährlich zugemessen, auch ihm gestattet, den Mantel über die rechte Schulter zu hängen. Er nahm eine höhere Würde

---

[1] „Anno eodem (1473) obiit in Octobri... dominus Cornelius de Pascuis de Bruxellâ, filius magistri Rogerii de Pascuis egregii illius pictoris. Iste fuit hic monachus professus circiter viginti quatuor annis. . . . Hic juvenis obiit circiter quandraginta octo annorum.“ Chron. domus ord. Charthus. apud Angiam fol. 41. von A. Wauters, R. v. d. W. in der *Revue des univ. arts. tom. II. 1855* abgedruckt. Das Wort circiter mahnt zur Vorsicht. Doch ist Cornelius' Geburt vor 1435 sicher gestellt. Pinchart fand aus diesem Jahre in Tournai mehrere Urkunden, welche Roger, seine Frau Elisabeth Goffaerts und seine Kinder Cornelius und Margaretha namentlich anführen. Zwei weitere Kinder Pieter und Johann wurden im Laufe der nächsten drei Jahre geboren. Vgl. *Journal des beaux arts 1863. p. 63.*

[2] A. Wauters in der *Revue universelle des arts. 1855. t. II. p. 14.* „Item dat man na meesters Rogiers doet gheenen andern scilder annemen. en sal.“

ein, als der Stadtbaumeister, musste aber dem Chirurgen den Vortritt lassen.[1]

Sein Amt brachte nicht bloss Ehren und Emolumente, sondern auch Bestellungen von Bildern. Es ist ungewiss, in welchem Jahre er den Auftrag erhielt, in einem Saale des Rathhauses, der goldenen Kammer, vier Bilder auf Leinwand zu malen, welche schon in den ältesten Reisebeschreibungen mit Lob überhäuft werden.[2] Auch Dürer unterliess nicht, auf seiner niederländischen Reise in Brüssel „die 4 gemalten Materien, die der gross Meister Rudier gemacht hat" zu besichtigen.[3] Leider gingen diese Rathhausbilder bei der Belagerung Brüssels durch ein französisches Heer 1695 im Brande zu Grunde. Die lateinischen Inschriften, welche unter den Bildern angebracht waren, wurden aber noch vor der Zerstörung der Bilder copirt und uns auf diese Art erhalten.[4] Sie belehren uns über den Inhalt der Bilder im Allgemeinen; eine weitere Auskunft über die ungefähre Beschaffenheit derselben geben die Burgundertapeten in Bern, die in den Schlachten van Granson und Murten 1476 erbeutet und als Trophäe in den Berner Münster gestiftet wurden.[5] Sind dieselben auch weit davon entfernt, Roger's Compositionen treu und vollständig zu wiederholen, so haben sie doch gewiss sich an das berühmte Muster des Meisters im Wesentlichen gehalten. Für einen näheren Zusammenhang spricht die Identität der Inschriften auf den Teppichen und den Rathhausbildern.[6] Das erste

---

[1] A. Wauters im *Messager des sciences historiques. 1846. p. 131.*

[2] *Sweertius, Monumenta p. 309; Calvete de Estrella, El felicissimo viage del Rei Felipe. fol. p. 92.*

[3] *Campe, Reliquien von Albrecht Dürer S. 88. Thausing, Dürer's Briefe, Tagebücher u. s. w. Wien. 1872. (Quellenschriften III.). S. 89.*

[4] Sie stehen u. a. bei Sweertius.

[5] *Pinchart, R. v. d. W. et les Tapisseries de Berne in d. Bulletins de l'Academie de Bruxelles. Série 2. tom. XVII. 1864* und *Kinkel, Die Brüsseler Rathhausbilder und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern. Zürich. 1867.* Dem Kinkelschen Programm sind drei Tafeln mit Proben aus den einzelnen Tapeten beigegeben. Photographien der Tapeten wurden in Bern publicirt.

[6] Der Annahme, dass uns in den Tapeten treue Copien der Rathhausbilder vorliegen, widerspricht bereits

Bild schildert Kaiser Trajan, der im Begriffe an der Spitze seiner Ritterschar gegen Persien aufzubrechen, von einer armen Wittwe aufgehalten wird. Sie fordert kniefällig die Bestrafung des Mörders ihres Sohnes, welche auch sofort mit dem Schwerte vom Henker vollzogen wird. Auf der zweiten Leinwand wird Papst Gregor der Grosse dargestellt, welcher Gott um Gnade für den gerechten Heiden anfleht. Die unversehrte Zunge im Schädel des Kaisers von allen Anwesenden angestaunt offenbart ihm die Erfüllung seiner Bitte. Einer anderen ebenfalls in der Literatur des Mittelalters verbreiteten Legende war das dritte und vierte Gemälde gewidmet.[1] Erkenbald straft mit eigener Hand den Neffen, welcher einer Jungfrau Gewalt angethan und schneidet ihm den Kopf ab. Wegen dieser That weigert ihm der Bischof auf dem Todtenbette die Absolution, der Sterbende zeigt ihm aber im Munde die Hostie, die er durch ein Wunder empfangen und legt auf diese Art sein Recht dar.

Roger's Rathhausbilder können als Wahrzeichen gelten, das die bildenden Künste in ihrem Verhältniss zum Volksbewusstsein eine neue Stufe der Entwickelung erklommen haben. Sowohl der Ort der Aufstellung, wie der Gegenstand der Schilderung bekunden den Wechsel in den Anschauungen, die Abkehr von mittelalterlichen Sitten. Ein profaner Raum, ein profaner Inhalt! Wenn die Kunst hier verklärend und verherrlichend eintritt, so setzt dieses vor-

---

die offenbar nur für die Tapeten berechnete Farbengebung, z. B. der Pferde auf der Tapete mit Trajans Auszug, sowie der Dessin der Gewänder, der ebenfalls die eigenthümliche Webetechnik vor Augen hat, sich in einfacher Tempera sehr schlecht ausnehmen würde. Alle Veränderungen zugegeben, die aus der Uebertragung der Zeichnung in ein anderes Material hervorgehen, findet sich auch nicht der geringste Anhaltspunkt, um Roger's Autorschaft zu vermuthen. Solche Proportionssünden, wie sie namentlich auf der Erkenbaldtapete vorkommen, können nicht allein vom Teppichweber verschuldet sein.

[1] Die Legende vom Erkenbaldus de Burban findet sich fast wörtlich mit den Teppichinschriften übereinstimmend in *Cæsarius von Heisterbach dialogus Miraculorum* (distinctio nona, de corpore Christi. cap. XXXVIII. ed. Strange II. 193).

aus, dass die selbständige Bedeutung und Schönheit des weltlichen Lebens anerkannt wird. Auch das weltliche Gericht, von Bürgern berufen und ausgeübt, ist ein Gottesgericht, nicht in den Ereignissen allein, von welchen die biblische Geschichte berichtet, ist Gottes Stimme vernehmbar. In diesen veränderten Ueberzeugungen zeigt sich deutlich der Umschwung der Zeiten. Daher stehen die Brüsseler Rathhausbilder nicht vereinzelt da. Auch in den Rathhäusern von Löwen, Brügge und Harlem waren Bilder gleichartigen Inhaltes zu schauen, welche Gerechtigkeit einprägen und das Gericht mahnen, nicht von der Bahn des Rechtes zu weichen.[1] Eine zufällige Entstehung solcher Bilder ist dadurch ausgeschlossen, vielmehr ihr Ursprung auf einen erhöhten Ernst, ein gesteigertes Selbstbewusstsein der Gemeinden zurückzuführen. Für Brüssel wenigstens trifft dieser Zusammenhang zu.

Kurz ehe Roger nach Brüssel berufen wurde, kam die Leitung der städtischen Angelegenheiten in die Hände von Männern puritanischer Gesinnung, welche sich um die Besserung der sittlichen Zustände eifrig bemühten. Die Gerechtigkeit sollte fortan nicht durch den Kauf von Urtheilsprüchen verhöhnt werden, die kirchlichen Genossenschaften eine gründliche Reform erfahren. Verboten wurde das Singen in den Häusern und auf den Strassen, auf das Würfelspiel und den Ehebruch hohe Strafen gesetzt. Verheirathete Männer, die in wilder Ehe lebten, verloren das Amt, welches sie inne hatten und blieben in Zukunft von allen städtischen Aemtern und Ehren ausgeschlossen.[2] Der Wunsch musste nahe liegen, den Tugenden, die man im

---

[1] Pinchart und Kinkel a. a. O. zählen die Rathhausbilder, welche Acte der Gerechtigkeit schildern, auf. Sie waren auch auf Tapetenbildern ein beliebter Gegenstand. Ausser den Burgundertapeten in Bern hat auch ein Teppich in S. Peter in Löwen die Erkenbaldlegende geschildert. *Van Even, Louvain Monumental. Louvain 1860. 4°. p. 180.*

[2] *Henne* et *Wauters, Histoire de Bruxelles. vol. I. p. 227.*

bürgerlichen Leben verwirklicht wünschte, in Bildern einen symbolischen Ausdruck zu geben. So erklärt man am besten die Entstehung der Brüsseler Rathhausbilder.

Dass van der Weyden, wie er vor seiner Uebersiedlung nach Brüssel ohne Zweifel Altarschreine und Tafeln malte, auch später ähnliche Bestellungen nicht zurückwies, kann wohl als selbstverständlich gelten. Schwieriger erscheint es, dieselben zu ordnen, da der Meister kein einziges seiner Werke signirte.

Das erste Werk, dessen Alter sich beiläufig bestimmen lässt, sind die drei Tafeln im Berliner Museum,[1] welche zusammen ein Triptychon bilden und die Geburt Christi, die Klage um den Leichnam Christi und Christi Erscheinung nach der Auferstehung schildern. Sie wurde von König Juan II. 1445 der Carthause von Miraflores geschenkt und in den Klosterannalen als von dem grossen und berühmten flandrischen Meister „Rogel“ gemalt angeführt.

Die Mitteltafel enthüllt vor unseren Augen eine jener trüben Scenen, zu welchen den Meister natürliche Neigung geführt haben mag. „Ung Dieu de pitié“ nannten Roger's Zeitgenossen eine solche melancholische Schilderung des todten Christus. Sein abgemagerter erstarrter Leichnam liegt in voller Länge in den Armen der Mutter, die sich, in Thränen gebadet, vom Schmerz übermannt über ihn

---

[1] Berliner Museum Nr. 534[a]. Auf Holz. Jede Tafel 2′ 3½″ h. — 1′ 2½″ br. Auf welche Autorität sich die Behauptung stützt, Papst Martin V. († 1431) habe den Altar dem K. Juan II. geschenkt, ist unbekannt. Bei *Ponz, Viage d'España. 8⁰. Madrid 1783. vol. XII. p. 58* liest man folgendes aus den Klosterbüchern der Carthause Miraflores (bei Burgos) geschöpftes Citat: „Anno MCCCCXLV donavit prædictus rex (D. Juan II.) pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens: nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce quæ alias quinta angustia nuncupatur et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso flandresco fuit depictum. [De libro del Becerro del monasterio].“ Das Triptychon hat General d'Armagnac aus dem Kirchenschatze von Miraflores geholt. Nach Berlin kam es aus der Sammlung K. Wilhelm II. von Holland für 6000 Gulden. Es ist leider durch Restauration verdorben. Alle drei Tafeln sind von der Berliner Photogr. Gesellschaft photographirt worden.

beugt. Voll Theilnahme berührt der greise Joseph von Arimathia, der rechts der Gruppe sich nähert, mit leiser Hand den Kopf der Madonna, während die andere Hand das Haupt Christi stützt und vor dem Sinken bewahrt. Mit vorgestreckten Armen eilt auf der anderen Seite Johannes herbei, ebenfalls bereit Trost zu spenden und der Mutter Christi Hülfe zu leisten. Der Vorgang ereignet sich in einer spätgothischen mit seltsamem Maasswerk (Fischblasen) verzierten Halle, welche von einem Steinbogen umschlossen ist. Die Hohlkehle des letzteren erscheint mit wunderbar feinen Sculpturen besetzt. Zu unterst auf gothischen Säulen unter einem Baldachine je ein Evangelist, darüber der Rundung des Bogens folgend ganz wie bei den wirklichen Portalbogen kleine Gruppen auf Consolen. Die Gegenstände der Schilderung in diesen täuschenden Nachahmungen des Steinwerkes sind der Passionsgeschichte entlehnt. Oben im Scheitel des Bogens schwebt ein violeter Engel mit einem Spruchbande. Der Hintergrund öffnet sich in eine weite Landschaft, sonnenlos und ebenso trübe wie die Scene im Vordergrunde. Der Körper des Heilands ist steif und fahl, in seinem Antlitz kann man noch alle Qualen und Pein, die er erlitten und den Todesschmerz lesen. Das ist kein Gottessohn, den wir schauen, sondern ein sterblicher Mensch.[1] Wir begreifen aber, wie gerade eine so herbe, ungeschminkte Auffassung dem frommen Gefühle naiver Volkskreise zusagen konnte. Die Linearperspective ist sehr mangelhaft, der Horizont der Landschaft ein anderer als jener der Figuren, und dieser Mangel wird keineswegs durch die gute Luftperspective ersetzt. Die steife Haltung der Figuren, die Härte der Umrisse, die scharfen Brüche der Falten

Berlin Triptychon Klage um Leichnam Christi.

[1] Es scheint, dass in dieser Beziehung die Maler ziemlich fest gebunden waren. In einem Vertrage, der mit Saladin de Scoenere 1334 abgeschlossen wurde, wird ausdrücklich bedungen, dass er Christum am Kreuze malen solle mit guten Fleischfarben „comme un mort.“ *De Busscher, Recherches u. s. w. p. 28.*

deuten die noch nicht völlig entwickelte Kraft des Meisters an. Der mühselige Fleiss in der täuschenden Wiedergabe des architektonischen Ornaments legt dafür Zeugniss ab, dass Gewissenhaftigkeit auch dem Einzelnen und Kleinen gegenüber die erste Eigenschaft war, welche Roger ausbildete, während die roth und blau colorirten Engel, das staffirte Steinwerk seine frühere Beschäftigung mit Färbung von Sculpturen oder vielleicht auch mit Miniaturmalerei vermuthen lassen.

Der linke Flügel führt uns nicht wie das Mittelbild in den Kreis der Leiden, sondern in den Kreis der Freuden Mariä ein. Vor einer goldbrocatenen Teppichwand sitzt die Madonna im hellblauen Gewande, den Saum des Kleides mit goldener Schrift geziert. Auf ihrem Schoosse liegt das neugeborene etwas grossköpfige Christkind, im Winkel des Gemaches aber schläft Joseph, auf einen Stab gestützt, das Gesicht faltenreich, der Mund zahnlos, eine in jeder Hinsicht abstossende Figur.

Auf dem rechten Flügel wird der Auferstandene geschildert, wie er seiner Mutter erscheint. Der rothe, arg geknitterte Mantel lässt Brust, Arme [illegible]d Beine theilweise frei, so dass die Wundmale offe[illegible]erden, vor deren Anblick die knieende ältlich au[illegible] Madonna zurückbebt. Durch das zweigetheilte Fenster blickt man in das Weite und erkennt in winzigen Figuren den auferstehenden Christus mit den schlafenden Wächtern und die zum Grabe wandelnden Frauen. Die architektonische Einrahmung ist auf den Flügeln die gleiche wie auf dem Mittelbilde. Die kleineren Gruppen in der Hohlkehle des Bogens stellen im Anschluss an die Hauptbilder Scenen aus der Jugendgeschichte Christi und aus der Zeit nach der Auferstehung dar.

Soweit bis jetzt unsere Kunde reicht, dürfte kein anderes Bild Roger's das Triptychon von Miraflores an Alter überragen. Doch ist dieser Altar nicht das einzige uns erhaltene Werk aus seiner früheren Zeit. Vielleicht dem-

selben Jahre entstammt der Johannesaltar in Berlin, von welchem eine kleinere Wiederholung sich im Städelschen Museum in Frankfurt befindet. Auf drei Tafeln werden uns die Geburt Johannes, die Taufe Christi und die Enthauptung Johannes vorgeführt.[1]

Berlin Johannesaltar.

Vielleicht besser als die Bezeichnung: Geburt des Täufers passt für das rechte Flügelbild die andere: Namengebung. Angelehnt an den Bogen, welcher die Scene einfasst, sitzt der alte Zacharias, mit Tintenfass und Feder bewaffnet, um auf ein Stück Papier auf seinem Knie den Namen des Kindes zu schreiben, ihm gegenüber steht eine Frau (offenbar ist die Madonna als Pathin gemeint), welche ihm auf ihren Armen das Kind entgegen hält. Im Hintergrunde der wohnlichen Stube ruht im Ehebette die Wöchnerin, von der sorgsamen Wartefrau bis zum Gesichte in Decken gehüllt. Durch die geöffnete Thüre gewahrt man ein paar Nachbarinnen, die zum Besuche kommen.

Ziemlich symmetrisch ist die Taufe Christi angeordnet. Dieser steht in der Mitte des Bildes bis zu den Knieen in den Wellen des Stromes, dessen gekrümmten Lauf man bis zum fernen Horizonte verfolgen kann; rechts hält ein knieender Engel das Gewand bereit, während links der Täufer, seiner kargen Nahrung entsprechend mager und abgehärmt, die Hohlhand über dem Heiland hält, um ihn mit Wasser zu begiessen. Oben in feuerrothen Wolken erscheint Gottvater.

Reiche Staffage belebt das linke Flügelbild. Im Vordergrunde hat der (schlecht gezeichnete) Henker den Kopf vom Rumpfe des Täufers getrennt und legt ihn auf die

---

[1] Berliner Museum. Nr. 534^{b}. Auf Holz. Jede Tafel 2′ 5$^{3}/_{4}$″ h. und 1′ 6$^{1}/_{2}$″ br. Alle drei Tafeln in einem Rahmen. Die Frankfurter Replica Nr. 67 ist 1′ 3$^{3}/_{4}$″ h. — 9$^{3}/_{4}$″ br. Die Geburt und Taufe in Berlin wurden als Memling's aus der Sammlung K. Wilhelm II. von Holland angekauft, die Enthauptung in London erworben. Das Frankfurter Altarchen stammt aus Mailand. Von den Berliner Tafeln hat die Photogr. Gesellschaft Photographien herausgegeben.

von der Tochter des Herodias bereit gehaltene Schüssel. Einen seltsamen Eindruck macht es, dass beide Personen das Gesicht wegwenden, als schreckten sie vor dem Anblick des blutigen Hauptes zurück. Mehrere Stufen führen zu einer weiten Halle, in welcher Herodes mit seinen Gästen zu Tische sitzt. Männer, die aus dem Fenster blicken oder an dasselbe lehnen, Strassengänger u. s. w. tragen dazu bei, den ganzen Vorgang recht naturgetreu zu gestalten.

Für die Gleichzeitigkeit dieses Werkes mit dem Altar von Miraflores spricht zunächst die ganz ähnliche Einrahmung. Auch hier umfasst ein gothischer Bogen das Bild, und ist die Kehle desselben mit den Statuetten der Apostel und kleineren Gruppen auf Consolen geschmückt. Verwandt ist ferner eine gewisse melancholische Ruhe der Empfindung. Durch einen hellklaren Luftton zeichnen sich beide Bilder aus, bei beiden bemerkt man Fehler in den Verhältnissen und in der Perspective.

Van der Weyden scheint in den ersten Brüsseler Jahren eine förmliche Werkstätte für Bildwerke aller Art eingerichtet zu haben. Herzog Philipp der Gute bestellte 1439 für die Franciscanerkirche in Brüssel ein Schnitzwerk: eine Madonna von zwei Prinzessinnen von Brabant verehrt: Maria, die Gemahlin Johann III. und deren Tochter, die Herzogin von Geldern. Van der Weyden erhielt den Auftrag, dieses Bildwerk zu bemalen und übernahm es auch, auf dem Schutzdeckel die Wappen des Herzogs und der Herzogin in Farben anzubringen.[1]

Löwen St. Peter Kreuzabnahme.

Regten sich nicht schwere Zweifel gegen die Aechtheit des Bildes und der die Aechtheit beglaubigenden Inschrift, so reihte sich jetzt ein Werk aus d. J. 1443 in der St. Peterskirche in Löwen an. An der Wand der St. Agathacapelle (im Chorumgange) hängt ein Triptychon mit der Kreuzabnahme auf Goldgrund. Simon von Cyrene steht

[1] A. Wauters in der *Revue universelle des arts. II. p. 23.*

noch auf der Leiter und hält sich mit der einen Hand am Querarm des Kreuzes fest, während er mit der anderen den Leichnam am Arme gefasst hat, um ihn mit Hilfe Josephs von Arimathia und Nicodems langsam auf den Boden gleiten zu lassen. Zur Linken steht Magdalena wehklagend und die Hände ringend, rechts ist Maria ohnmächtig zu Boden gesunken und wird von Johannes und Maria Salome unterstützt. Ein Salbenträger neben Magdalena und eine weinende Frau hinter Johannes machen die Scene vollständig. Der linke Flügel enthält die Portraits des Stifters mit seinen beiden Söhnen unter dem Schutze des h. Jacob, der rechte die Bildnisse der Stifterin und ihrer zwei Töchter, von der h. Elisabeth beschirmt. Die Wappenschilde oben an den Flügeln gehören der Familie Edelheer an und offenbaren als die Stifter des Werkes: Jacob und Elisabeth Edelheer mit ihren Kindern.[1] Auf den Aussenseiten der Flügel sind die Dreieinigkeit und die Madonna in den Armen des Jüngers gemalt, unter dem letzteren Bilde eine Inschrift befindlich, welche erst jüngst von der sie deckenden Farbe befreit wurde:

Dese tafel heeft veree[r]t heñ Willē Edelhee eñ Alyt
Syn Werdinne int jaer ons heñ MCCCC? en XLIII.

Darnach erscheinen als die Stifter: Wilhelm Edelheer und seine Frau Alyt, als Datum des Werkes das Jahr 1443.[2] Mit dieser Inschrift wurde eine Nachricht in Molanus (ungedruckter) Geschichte von Löwen in Verbindung gebracht, wornach Wilhelm Edelheer, Aleyda seine Frau und sein Sohn Wilhelm 1443 am Altare des h. Geistes eine Capelle zu Ehren des h. Jacob gestiftet haben. „Wilhelm Edelheer der erste Rector der Capelle gründete in seinem Testamente 1473 eine zweite Capelle. Meister Roger, Bürger und Maler von Löwen malte den Edelheeraltar in St. Peter zu Löwen.“[3]

---

[1] Divæus, Rer. Lov. in van Even's Monographie der Peterskirche. Löwen 1858. p. 40.

[2] Ch. Piot. im *Beffroi I. p. 103.*

[3] Ebendort. p. 111.

Die Richtigkeit des letzten Satzes lassen wir unbestritten. Aus dem Umstande jedoch, dass Roger van der Weyden in der Edelheercapelle ein Altarbild malte, folgt noch nicht, dass ein in der St. Peterskirche befindliches Werk nothwendig das gemeinte sei. Dem widersprechen innere und äussere Gründe. Die Edelheercapelle ist nicht mit der Agathacapelle, wo das Triptychon aufgestellt ist, sondern mit der Capelle St. Aubert identisch.[1] Das Triptychon selbst ist nicht ursprünglich für die Peterskirche gemalt, sondern erst neuerdings angekauft worden,[2] die Donatoren auf den Flügeln stellen in Wahrheit den 1479 verstorbenen Jacob Edelheer und seine Frau Elisabeth († 1487) dar,[3] und doch soll das ganze Werk schon 1443 gestiftet sein. Auch der künstlerische Eindruck des Bildes ist derart, dass wir weit mehr an das Ende als an die Mitte des Jahrhunderts erinnert werden und eine gar schwache Kraft aus der Verfallzeit der Schule als Autor vermuthen. Die Unbeweglichkeit der Gesichtszüge, die stieren Augen, die harten Umrisse, die grobe und trübe Färbung, die schattenlose Modellirung legen dafür Zeugniss ab. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass die Inschrift des Löwener Triptychons nicht unversehrt sei, und dieses selbst eine verhältnissmässig späte Wiederholung eines Rogerschen Werkes bilde.[4]

Die Thatsache aber, dass Roger van der Weyden eine Zeitlang in Löwen gelebt und gearbeitet, durch einen nahezu gleichzeitigen Chronisten verbürgt, bleibt dennoch bestehen.

---

1 Van Even's Monographie der Peterskirche p. 40.

2 *Wauters, Revue universelle u. s. w. II. p. 167.*

3 Van Even's Monographie u. s. w. p. 40.

4 Im *Beffroi* (I. p. 111) wird Roger's Autorschaft festgehalten, dasselbe thut Michiels in der Gazette des beaux arts. XXI. p. 205 und *Waagen* in den *Jahrb. f. Kunstwissenschaft. I. S. 44.* Bereits Michiels findet aber die Technik mit der sonst von Roger angewandten geradezu unvereinbar. Bezieht sich Schnaase's Bemerkung *(Niederländische Briefe S. 506)* auf unser Bild: „In der Capelle der h. Jungfrau ist eine Grablegung auf Goldgrund, fast natürliche Grösse. Sie ist i. J. 1442 vom Magistrate hierher geschenkt“, so wäre noch vor Auffindung der Inschrift eine ähnlich lautende Tradition herrschend gewesen.





Ausser dem Edelheeraltare, über dessen Verbleib nichts bekannt ist, malte Roger noch für die Kirche U. Fr. vor den Mauern ein Gemälde, welches von der Regentin Maria von Ungarn gekauft und nach Spanien gebracht wurde.[1] Es schilderte die Kreuzabnahme und wurde, nachdem Coxie eine Copie verfertigt, zu Schiffe nach Spanien gesendet. Das Schiff scheiterte, die Bildtafel landete aber und wurde gerettet. Von allen Compositionen Roger's fand die Kreuzabnahme den grössten Beifall und die häufigste Nachahmung; in seiner Werkstätte selbst mag es mehr als einmal wiederholt worden sein. Kein Wunder, dass es sich in vielen Exemplaren erhalten hat, von welchen das in Madrid bewahrte den grössten Anspruch auf Originalität erhebt.[2] Die Composition ist uns von dem Löwener Triptychon her bekannt. Wir fügen hinzu, dass die Anordnung trotzdem dass die beiden Hauptfiguren: Christus und die zusammenbrechende Maria ähnliche Lagen einnehmen, in Linien und Bewegung verwandt erscheinen, der Abgeschlossenheit keineswegs entbehrt. In Maria Magdalena, die in leidenschaftlichster Weise ihren Schmerz händeringend kund gibt, bemerken wir die Neigung des Künstlers, den Ausdruck des Leidens und der Freude zu übertreiben, die Handlung bis zur Unnatürlichkeit zu steigern. Die Figuren, beinahe lebensgross, tragen die gewöhnlichen Fehler Roger's, die harten Umrisse, die mageren Formen an sich und lassen die würdige Empfindung vermissen. Doch lässt sich dem Kopfe Christi ernste Schönheit nicht absprechen. Besonders

Madrid Kreuzabnahme.

[1] „Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer et in capella b. Mariæ summum altare quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispania vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur et eius loco dedit capellæ quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Roggerii expressum opera Michaelis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris.“ *(Molanus, hist. Lov. MS. l. X. fol. 167). Van Mander.* p. 207. Die Kirche U. F. vor den Mauern 1364 errichtet, wurde 1798 niedergerissen.

[2] Madrid, Museum del Prado. Nr. 1046. Auf Holz. 2.01 h. — 2.63 br. Kupferstich bei Förster, Denkmale Deutscher Baukunst u. s. w. XI. Bd. Photographie von Laurent.

wirksam erscheint die Gruppe der Maria mit der nächsten Umgebung, der Contrast der frischen Fleischtöne und des kräftigen Colorits mit der fahlen Farbe des Leichnams Christi.[1]

Das ausgedehnteste und grossartigste Werk, welches Roger vor 1450 vollendete, schuf er im Auftrage des Kanzlers von Burgund, Nicolaus Rollin, desselben Herrn, dessen Portrait Jan van Eyck für eine Kirche in Autun so wundervoll gemalt hatte. Zwei historische Thatsachen setzen uns in den Stand, die Zeit der Entstehung dieses Werkes ziemlich genau zu bestimmen. Kanzler Rollin empfing durch eine Bulle von Papst Eugenius IV. die Erlaubniss, ein Hospital in Beaune zu stiften und auf den Namen des h. Antonius zu weihen. Der Grundstein zu dem Baue wurde 1443 gelegt. Diese Bulle wurde von Papst Nicolaus V. (1447—1455) so weit annullirt, als an die Stelle des Antonius der Täufer als Schutzpatron trat. Da auf Roger's Bilde noch der h. Antonius und Papst Eugenius vorkommen, so

Beaune Hospital jüngstes Gericht.

[1] Die wichtigsten Wiederholungen aus älterer Zeit, die wir von der Kreuzabnahme kennen, sind folgende:

1. Im Escurial, dorthin von Philipp II. gebracht, auf Dürer getauft, von einem Schüler Roger's, grau im Ton und härter in der Zeichnung als das Original. Vgl. Hist. y descr. del Escorial. D. Jos. Quevedo. Madrid. 1849. p. 288.
2. Im Museum Santa Trinita in Madrid, von einem nichtflandrischen Künstler, ohne jeden Farbenreiz, schwerfällig und dunkel.
3. Im Berliner Museum unter dem Namen „Roger van d. Weyden der jüngere 1529;“ das Bild selbst 1488 signirt. Auf Holz. 4′ $8^3/_4$″ h. — 8′ $5^1/_2$″ br. Eine alte Copie, die aber durch Putzen und Restauration gelitten hat.
4. Ein Triptychon, dessen Mitteltafel dem Berliner Bilde verwandt ist, befindet sich in der Liverpoolgalerie Nr. 39 auf Holz. Die Flügel enthalten die Bilder des h. Julian und Joh. d. Täufers.
5. Das früher erwähnte Triptychon in der Peterskirche in Löwen, welches vielleicht die von der Statthalterin Marie von Ungarn bei Michael Coxie bestellte Copie sein könnte.

Noch weitere Repliken führt Waagen (Jahrb. f. K. I. S. 46) an. Ein halbes Jahrhundert lang übte sich nicht allein die niederländische, sondern auch die rheinische Schule an diesem von Roger zuerst gelösten Thema und lieferte Variationen seines Werkes. Nicht die am wenigsten interessante bewahrt das Museum in Köln (Nr. 117) aus dem Jahre 1480, jetzt auf den Meister der Lyversbergschen Passion geschrieben, welcher Roger's Uebertreibungen noch zu überbieten versuchte.

dürfte es wahrscheinlich in den Jahren 1443—47 entstanden sein.[1]

Das jüngste Gericht im Hospitale zu Beaune umfasst neun Tafeln, von welchen sechs den äusseren Verschluss der inneren Tafeln bilden. In der Mitte der Haupttafel, welche die anderen an Höhe überragt, sitzt Christus als Weltrichter auf einem Regenbogen; die goldene Weltkugel dient als Schemel. Mit Posaunenschall rufen zu beiden Seiten vier Engel die Todten zum Gerichte. In zwei schmalen Feldern auf der Höhe des Sitzes Christi knieen vier Engel, die Marterwerkzeuge tragend, tiefer unten rechts und links haben die Apostel Platz genommen, geleitet von Maria und dem Täufer, und am Schlusse der beiden Reihen Herzog Philipp, Papst Eugenius, Johann Rollin, Bischof von Autun, Isabella von Portugal u. a. Den Gräbern entsteigen die Auferstandenen, die Verdammten von den Seligen durch die riesige Gestalt Michaels des Seelenwägers geschieden. An den beiden Ecken haben sich die Pforten des Paradieses und der Abgrund der Hölle geöffnet.[2]

Die Composition der Mitteltafel erscheint am wenigsten gelungen, die Himmelsglorie und der Vordergrund zu nahe aneinander gedrängt, in der Himmelsglorie selbst aber die Anordnung der Heiligen vortrefflich. Die Linien sind gefällig, auch richtig in der Perspective, die Figuren gut gruppirt, ihre Bewegungen lebendig. Die Wahl des Ausdruckes in den einzelnen Köpfen beweist ein tieferes Verständniss der Charaktere und die Fähigkeit sie in der entsprechenden Weise zu verkörpern. Kraft und Energie liest

---

[1] *Gandelot (l'abbé) histoire de la ville de Beaune. 4⁰. Dijon. 1772. p. 111.*

[2] Beaune Hospital, Sitzungssaal der Administration. Auf Holz. Die Gesammtbreite etwa 18 Fuss, die Höhe der Mitteltafel 7 Fuss. Das Bild hat nicht allein durch Verputzung, sondern auch durch die Versuche, die nackten Theile zu verhüllen, sehr gelitten. Dass Michiels (*Gazette d. b. a. XXI. p. 209*) das Werk dem Jan van Eyck zuschreibt, bedarf keiner Widerlegung. Die Mitteltafel ist bei Förster (Denkmale X.) in Stahl gestochen.

man aus dem Kopfe des h. Petrus heraus, die Madonna ist von Liebe und Muttergefühl erfüllt, der Täufer und die ihm nächstsitzenden Apostel gehören zu den tüchtigsten Schöpfungen der Schule und offenbaren viel kühnere und freiere Bewegungen als sie sonst bei den altflandrischen Meistern angetroffen werden. Die Farben der Gewänder sind ebenso harmonisch wie kräftig. Der Mantel Christi ist tief purpurroth gehalten, wie die langen Kleider der Posaunenengel. Die Passionsengel dagegen sind in Weiss gehüllt. Zu einer reichen Farbenscala setzen sich die Gewänder der Apostel zusammen, mehr concentrirt wird dagegen wieder die Farbenstimmung in dem h. Michael, der eine weisse Tunica unter dem brocatnem Chorrocke trägt. Der Faltenwurf ist weniger eckig, als auf anderen Bildern des Meisters, der Anklang der Gestalt Christi an die gleichen Gebilde Jan van Eyck's unverkennbar.

Die Aussenflügel führen uns die Stifter des Altars und (grau in grau) ihre Schutzheiligen vor. Der h. Sebastian lang und dünn, in der Bewegung übertrieben zeigt Roger in seinen gewohnten Geleisen; doch bleibt der Fleiss und die Sorgfalt der Ausführung zu loben. Der h. Antonius mit seiner Glocke und dem Schweine gehört aber zu den besten Leistungen der flandrischen Schule.

Auf Schmeicheln und Idealisiren hat es Roger nicht angelegt, als er die Portraits Rollin's und seiner Frau Guyonne de Salins malte. In packender Lebenswahrheit stehen sie dagegen unübertroffen da. Der Kanzler schwarz gekleidet, hat eine Kapuze über den Kopf gezogen, seine Frau, gleichfalls vor einem Betpulte knieend, in einen schwarzen Pelz gehüllt, trägt ein gestreiftes weisses Tuch auf dem Kopfe. Vergleicht man dieses Bildniss Rollin's mit dem Portrait des kraftvollen Finanzmannes im Louvre, so gewahrt man nicht allein die deutlichen Spuren des Alters, sondern lernt auch den Unterschied, der zwischen der Farbentechnik Jan van Eyck's und Roger's waltet, kennen.

Ungefähr zur selben Zeit, da er das jüngste Gericht für das Hospital in Beaune malte, dürfte er ein Triptychon für eine brabanter Familie Bracque (Kniestück) vollendet haben, welches sich gegenwärtig im Besitze des Marquis of Westminster in der Grosvenorgalerie in London befindet. Allem Anschein nach haben wir es mit einem Votivbilde zu thun, das bestimmt war ein Grabdenkmal zu schmücken. Ein alter eichener Rahmen umschliesst die Tafel, Bibelworte bedecken die Fläche. Die Aussenseite des Triptychon zeigt ein hölzernes Kreuz mit einer auf die Bitterkeit des Todes bezüglichen Inschrift.[1] Ueber dem Kreuze ist ein Schild angebracht mit dem Motto: „Bracque et Brabant". Ein grosser Todtenschädel und eine Grabschrift, in der Haltung dem Epitaph Hubert van Eyck's ähnlich, vollenden den symbolischen Schmuck der äusseren Tafel. Die Grabschrift ist französisch abgefasst und lautet also:

London Grosvenorgalerie Triptychon.

Mirez vous ci orgueilleux et avers
Mon corps fu beaux ore est viande a[ux vers].

Der ernst feierliche Ton der Inschriften spiegelt sich in dem Bilde selbst treulich ab. In der Mitte der Tafel, umgeben von einem aus Roth in Gelb übergehenden Lichtschein, thront Christus, die Zeichen der Weltherrschaft, das Kreuz und den Reichsapfel in den Händen. Demüthig, die Hände zum Gebet gefaltet blickt links die Madonna zu ihm empor und auch der Evangelist Johannes wendet rechts das Auge ihm zu. Auf dem Flügel, dem Evangelisten benachbart ist Magdalena, neben der Jungfrau links der Täufer. Christus, im dunkelbraunen Gewande, hat die Rechte erhoben und zwei Finger, um zu segnen, ausgestreckt. Langes, in der Mitte gescheiteltes Haar und ein kurzer zweigetheilter Bart umschliessen das dunkle Antlitz, dem der Künstler kräftig entwickelte Muskeln, breite überfallende

[1] O mors quam amara est memoria tua hom̃. justo et pacẽ habenti in substñciis suis, viro quieto et cujus viæ directæ sunt in om̃ibus et adhuc valenti accipere cibũ. Eccl. XLI.

Wangen, ein so starres Auge, dass es den Eindruck der Wildheit macht, eine dicke Unterlippe mit herabhängendem Winkel gegeben hat; auch die Schatten dieses abstossenden Typus göttlicher Würde besitzen einen niederdrückenden dunkeln und trüben Ton. Dagegen athmet Maria Milde und freundliches Wesen; ein weisses Tuch umhüllt das Gesicht, das in starkem Impast eine gute Modellirung, einen feinen Schmelz und blassen Ton der Farbe zeigt. Den Gegensatz dazu bietet das kräftige leuchtende Colorit des Evangelisten. Sein Gesicht drückt ruhige, ja fröhliche Entsagung aus. Weniger gelungen erscheint die strenge, unedle Figur des Täufers. Ein höchst gewöhnlicher Kunstgriff die Lebendigkeit des Ausdruckes zu erhöhen, die zwischen den halbgeöffneten Lippen sichtbaren Zähne verderben den Kopf. Die anziehendste Gestalt des Bildes bleibt die weinende Magdalena. Ihr Haupt ist mit einem weissen Turban bedeckt, von welchem ein zarter Schleier bis unter das Kinn geht, den Hals freilassend. Das enganliegende graue Kleid, mit einer blauen Draperie leicht bedeckt, ist tief ausgeschnitten und enthüllt deutlich die Körperformen. An den nackten Theilen bemerkt man eine gut gestimmte Farbe und richtige Modellirung innerhalb der feinen Umrisse und von allen übrigen, dünnen, schlecht und falsch gegliederten Händen unterscheidet sich die Hand Magdalena's mit der Salbbüchse sehr zu ihrem Vortheile.

Auffallend muss es erscheinen, dass einzelne Theile wie z. B. die Extremitäten eine sehr geringe anatomische Kenntniss verrathen, andere dagegen wie Magdalena's Nacken und Busen, wie die Brust des Täufers grosse Fortschritte in derselben Wissenschaft bekunden. Die Gewänder fallen weicher und fliessender als sonst herab, dieses sowie der breite Auftrag deuten einen späteren Ursprung des Werkes an, auf welchem auch der landschaftliche, mannigfach belebte Hintergrund vortrefflich gelang. Hinter dem Täufer breitet sich Jerusalem aus, von dem mäandergleich strömen-

den Jordan umflossen. Die Luftperspective wird hier keineswegs vermisst, mit gutem Verständniss sogar durch die Linien des sich krümmenden Flusses verstärkt; von grosser Wirkung ist auch die Beleuchtung, den frühesten Tagesstunden entnommen, so dass die Dämmerung ihre kühle weisse Farbe bis auf die fernen Schneeberge wirft, nicht unähnlich der Weise auf dem Eyckschen Louvrebilde.

Mit dem jüngsten Gerichte in Beaune verglichen, weist der Votivaltar des Marquis von Westminster in Stil und Ausführung eine grosse Verwandtschaft auf. Sowohl Christus als Johannes der Täufer besitzen einen ähnlichen Charakter und gleichartige Züge. In der Magdalena wieder begrüssen wir das Original von zahlreichen empfindsamen Frauengestalten Memling's. Dem Schüler Roger's ging es gerade so wie es uns auch gegenwärtig angesichts des Votivaltars ergeht. Auch er fand die weiblichen Gestalten weitaus den männlichen Figuren vorzuziehen. Zu dem so überaus günstigen Eindrucke der Magdalena trägt wesentlich ihre vollkommene Ausführung und treffliche Erhaltung bei. Doch ist auch sonst die Tafel, einzelne übermalte Schatten in den männlichen Köpfen und Händen ausgenommen, in gutem Zustande. Im Kataloge der Grosvenorgalerie wird sie unter dem Namen Memling's angeführt. Die genaue Stilbetrachtung weist jedoch auf Roger van der Weyden hin, der eine geringere Empfindung und Anmuth besass, weniger sparsam in der Farbe war, als sein Schüler.[1]

---

[1] Grosvenor-Galerie. Auf Holz. Mittelbild 21 Zoll — 15, Flügel 10½ — 15 Zoll. Ueber Christus liest man die Worte: „Ego sum panis vivus qui de coelo descendi. Joh. VI. 51“; über der Maria: „Magnificat anima mea dominum et exultavit sps̃ meus in Deo salut. Luc. I. 46, 47“; über dem Evangelisten: Et verbum caro factũ est et habitavit in nobis. Joh. I. 14; über der Magdalena: Maria ergo accepit libram unguẽti nardi pistici, pretiosi et ũxit pedes Jsũ. Joh. XII. 3. über dem Täufer endlich: Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Joh. I. 29. Im British Museum befindet sich eine Handzeichnung der Magdalena (7 — 5½″) ohne die Hand mit der Salbenbüchse. Sie ist als „Johann von Brügge“ catalogisirt. Eine Photographie derselben im Beffroi I. Bd.

Von einem anderen Bilde Roger's, welches der Zeit vor 1450 angehört, besitzen wir nur schriftliche Kunde. Die Carmeliterkirche in Brüssel empfing es 1446 als Geschenk, bei einem Bildersturm im J. 1581 wurde es beschädigt, doch 1593 wieder hergestellt, seitdem ging es verloren.[1] Der Stifter mit seiner Familie knieete vor der Madonna mit dem Christuskinde auf dem Arm, über ihr hielten schwebende Engel eine Sternenkrone. Der eine Flügel zeigte Mönche, der andere einen Ritter des goldenen Vliesses mit seinen Angehörigen.

Aus derselben Zeit stammen vielleicht eine Pietà: Maria, den todten Christus umarmend, und das Martyrium der durch die h. Katharina bekehrten Philosophen im Kloster von Groenendal.[2]

Die Mitte des Jahrhunderts macht einen tiefen Einschnitt im Leben unseres Meisters. Ehe wir demselben uns zuwenden, erscheint es rathsam, seine persönlichen Verhältnisse, soweit sie sich bis dahin entwickelten, zu betrachten. Frühzeitig hat sich Roger mit einem Mädchen seines Standes, mit Elisabeth Goffaert verheirathet, früh auch ist er zu Wohlhabenheit und äusserer Unabhängigkeit emporgestiegen. Bei der herzoglichen Kammer in Brabant, bei der Stadt Tournay hatte er Gelder verzinslich angelegt.[3] Seinem Sohne Cornelius, der später in ein Kloster trat, gab er (in Löwen) eine gelehrte Erziehung, Peter, der zweite Sohn, geboren 1437 in Brüssel, wählte des Vaters Beruf, ein dritter Sohn Johann, 1438 geboren, wurde zu einem Goldschmied in die Lehre gegeben.[4] Ein Haus in der Kaiserstrasse in Brüssel und eine Liegenschaft an der Ecke der Montagne de la cour in Brüssel wurden von der Familie bewohnt, die in dieser

[1] *Sanderus, Chron. Sacræ Brabantiæ. 1593. vol. p. 293.*

[2] *A. Wauters, Revue universelle II. p. 168.*

[3] *Michiels, Gazette d. b. a. XXI. p. 203.*

[4] *Wauters, Revue universelle II. p. 11.* Johann starb 1468; die Tochter Margaretha, die auch erwähnt wird, 1450 im achtzehnten Jahr.

Zeit ihren ständigen Aufenthalt in Brüssel genommen haben muss.[1] So sicher dieses durch alle historischen Nachrichten beglaubigt erscheint, so mühsam erwehrt man sich der Vermuthung, dass Roger van der Weyden in der Zeit zwischen 1440 und 1450 auch in Brügge sich aufgehalten habe. Cyriacus nennt ihn Roger von Brügge. Der „Rogier van Brugghe", von dessen zahlreichen Leinwandbildern in Kirchen und Privathäusern van Mander und Vaernewyck erzählen, kann doch nur unser Meister sein.[2] Dürer erwähnt in seinen niederländischen Reisebriefen „Rudigers gemalt Capellen"[3] in Brügge und in St. Jacob daselbst „köstliche Gemälde von Rudiger", die Agenten des Herzogs von Ferrara endlich, welche ihm die Zahlung für gelieferte Bilder leisten, nennen ihn „Mo. Ruziero depintore in Bruza".[4] Das alles spricht für ein längeres Leben in Brügge.

Es lässt sich aber auch anders deuten. Die Leinwandbilder und die „Capelle", unter welcher nur ein Oratorium, ein Altar zu verstehen ist, konnten als tragbar von Brüssel nach Brügge gesendet sein. Da Brügge bekannter war als

---

[1] Zwanzig Jahre vor seinem Tode besass Roger das Haus und die Liegenschaft an der Ecke der Montagne de la Cour. Das letztere Eigenthum war zu Gunsten der Armen von S. Gudule mit einer Summe von 48 Livr. belastet, wovon „Meester Rogier, scildere" in den Jahren 1444—1465 die Hälfte abzahlte. In dem Rechnungsbuche, welchem diese Details entlehnt sind, wird Roger bald „aldair" bezeichnet, d. h. anwesend, bald fehlt das Wort hinter dem Namen, d. h. der Maler ist von Brüssel abwesend. Im Jahre 1443 zahlt den Zins die Frau des Wilhelm von Heersele, nach dem Tode Roger's 1466—1491 und dann wieder 1494—1498 werden die Zahlungen von den Söhnen der Frau dieses Wilhelm von Heersele geleistet; 1492—1493 wird ein Peter van der Weyden, 1499—1539 ein Meister Peter van der Weyden genannt. Der Erstere ist offenbar ein Sohn Roger's und kann als Verheiratheter bis 1484 urkundlich zurückverfolgt werden. Der zweite scheint ein Enkel Roger's, Sohn des älteren Peter zu sein. Dass Peter II. ein Maler war, beweist seine Anführung in dem Rechnungsbuche als Besitzer des Roger'schen Hauses und „portrateur", so wie die Erwähnung im Anniversar von S. Gudule: „Magister Petrus van der Weyden pictor." Von seiner Wirksamkeit hat sich keine Spur erhalten. Vgl. Wauters, Revue universelle vol. II.

[2] *Van Mander p. 203. Vaernewyck, hist. v. Belg. p. 133.*

[3] *Campe, Dürer's Reliquien p. 121; Thausing, Dürer's Briefe u. s. w. S. 115.*

[4] Mittheilungen des Marchese Campori.

Brüssel, überdies ähnlich anklang, so mochten die Italiener leicht eine Stadt mit der anderen verwechseln. Auf den grössten Handelsplatz der Niederlande waren natürlich die Wechsel der Ferraresischen Agenten ausgestellt. Daraus braucht man keine weiteren Folgerungen zu ziehen, so wenig als aus der wahrscheinlichen Thatsache, dass Roger seine Reise nach Italien 1449 von Brügge, dem grössten Hafen Flanderns, antrat.

Die ständige Verbindung Italiens mit den Niederlanden, durch zahlreiche Kaufleute vermittelt, hatte die Italiener von den Fortschritten der flandrischen Kunst in Kenntniss erhalten. Flandrische Werke kamen auf dem Wege des Handels nach der apenninischen Halbinsel und wurden hier in einzelnen Kreisen hoch geschätzt. Gemälde Jan van Eyck's gelangten bis nach Sicilien, Bilder des Hugo van der Goes prangten auf Florentiner Altären, in Neapel waren die Namen flandrischer Maler wohl bekannt. Die Bekanntschaft, allerdings nicht gegenseitig, da italienische Werke nicht nach Norden wanderten, wurde verdichtet, das Interesse der Italiener an der niederländischen Kunst noch erhöht, als Antonello da Messina in Flandern die Oelmalerei kennen lernte und die Früchte seiner Erfahrungen nach Italien zurückbrachte. Die Aufmerksamkeit, welche die neuen technischen Fortschritte in Italien weckten, mochte wohl auf den Entschluss Roger's mitgewirkt haben, über die Alpen zu pilgern. Seine erste Rast machte er in Ferrara.

Unter den „Musenhöfen“ Italiens nimmt Ferrara eine hervorragende Stelle ein. Seine Fürsten, aus dem Hause Este, waren zwar vielfach gefürchtete und gehasste Gewaltmenschen, aber der Liebe zur Literatur und zu den Künsten nicht minder zugänglich, Tyrannen und Humanisten mit gleicher Leidenschaft. Künste und Wissenschaften fanden denn auch das ganze Jahrhundert hindurch hier reiche Pflege. Dass die Blüthe Ferraras eine künstliche, durch den Zuzug der Fremden fast allein hervorgerufen war,

daran nahmen die letzteren den geringsten Anstoss. An der Uebung der bildenden Künste hatten die Einheimischen ebenfalls nur geringen Antheil. Künstler der verschiedensten Schulen wurden von den Fürsten Ferraras beschäftigt, seit dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts bis weit über die Zeit hinaus, in welcher Van der Weyden Ferrara besuchte. Seite an Seite arbeiteten in demselben Gebäude die Bildhauer Heinrich von Brabant und Baroncelli aus Florenz, deren Schnitzwerke wieder ein Ungar, Namens Michael, mit Farben überzog. Ein Simon „de la Magna“ stand als Goldschmied am meisten in modischem Ansehen, von einem Zanin „de Franza“ rührten Stickereien für kirchliche Prachtgewänder her.[1] Vittor Pisano verpflanzte nach Ferrara einen Mischstil, der umbrisches Wesen durch die Berührung mit Veroneser Elementen theilweise umgestaltet offenbart; eine ausgewählte umbrisch-toskanische Kunstweise schickte sich der berühmte Piero della Francesca an, hier einzubürgern.

Angelo de Pietro von Siena, der sonderbar genug den Ruhmesnamen „Parrasio“ sich erwarb, machte hier die etwas altfränkische Manier seiner Landsleute heimisch;[2] Bono aus Ferrara brachte hieher zurück, was er in Padua gelernt hatte.[3] Unter den Localkünstlern genoss Galasso Galassi nicht geringen Ruhm; doch erhob er sich kaum

---

[1] *Citadella (Luigi Napoleone), Notizie relative a Ferrara. 8⁰. Ferrara 1864. pp. 62, 74, 79, 80—82, 419.*

[2] Angelo di Pietro d'Angelo oder Angelo del Macagnino war ein Sienenser Maler, der i. J. 1439 in Nocera eines Mordes wegen verhaftet worden. Der Rath von Siena suchte vergeblich seine Freilassung nach, die von dem Cardinal Giovanni verweigert wurde. Sein Testament, im Archive von Siena bewahrt, ist aus Ferrara, 5. Aug. 1458 datirt. *S. G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Sanese. II. p. 187 und 295.* Er war in den Diensten des Lionello und Borso d'Este 1444—1456 und malte mehrere Tafeln im sog. Studio in Belfiore. (Mittheilungen der Marchese Campori in Modena.) Bilder von Angelo sind nicht bekannt.

[3] *Citadella, Documenti &c. visguardanti la storia artistica Ferrarese. 8⁰. Ferrara 1868, pp. 112 und 364.* Bono war 1441—42 und 1461 in Siena beschäftigt, 1450 im herzoglichen Dienste in Ferrara.

über die rauhe, abstossende Hässlichkeit des vierzehnten Jahrhunderts. Tura und Cossa, am fürstlichen Hofe viel beschäftigt, hatten kein anderes Ziel, als den strengen aber ungefälligen Realismus der Schule Mantegna's zu verewigen. Unter diesen Umständen konnte es Roger, auf den Boden von Ferrara verpflanzt, nicht schwer werden, Gunst zu gewinnen. Ging doch schon das Streben der Ferraresischen Künstler dahin, jenen malerischen Formen Geltung zu verschaffen, an deren vollendete Verkörperung im Norden der Alpen man glaubte und die in der That hier anmuthiger behandelt wurden. Der Realismus, zu welchem sich die Anhänger des in Padua und in der Nachbarschaft Paduas einflussreichen Squarcione bekannten, wies hässlichere Formen und gemeinere Züge auf, als die naiv naturwahre Richtung der flandrischen Meister.

Als Roger van der Weyden frühzeitig im Jahre 1449 hier zu arbeiten begann, stiess er auf ein reges Kunstleben, Bono und Angelo von Siena hatten in den Landhäusern des Marchese in Migliaro und Belfiore Malereien übernommen, Galasso war mit der Ausschmückung des Palastes Belriguardo beschäftigt, Tura stand im Begriff, in die fürstlichen Dienste zu treten oder hatte es soeben gethan.[1] Das Werk, mit welchem Roger in Ferrara auftrat, war ein Triptychon mit der Kreuzabnahme als Mittelbild und mit der Vertreibung aus dem Paradiese und dem Portrait Lionello d'Este's auf den Flügeln. Cyriacus, dem wir diese Nachricht verdanken, meldet ferner, Angelo aus Siena sei alsbald ein Nachahmer Roger's geworden.[2] Fast bei allen Ferraresen jener Zeit bemerkt man aber diesen Hang, ohne dass man den Erfolg loben kann. Im Gegentheil, sie hätten Besseres thun können, als die Trockenheit des Meisters von Brüssel anzunehmen.

---

[1] *Crowe* und *Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei. D. A. V. Bd. S. 551.*

[2] Cyriacus in Collucci *Antichità Picene XV. 143.* Cyriacus sah das Triptychon am 8. Juli 1449.

Jedenfalls stand Roger in persönlichen Beziehungen zu seinen Fachgenossen in Ferrara. Denn die Zahlungen, welche an ihn im Namen Lionello's und Borso's geleistet wurden, gingen durch die Hände des „Filippo de li Ambruoxi“, eines Gehilfen Tura's.[1]

Ueber das Schicksal des Triptychon sind wir nicht unterrichtet. Es ist leicht möglich, dass wir in einer kleinen köstlichen Tafel in der Galerie Uffizi ein Fragment desselben besitzen.[2] Wenigstens entspricht sie vollständig der Beschreibung Cyriacus'. Christi Leichnam, vom Kreuze herabgenommen, wird von Joseph von Arimathia gestützt, welchem die Madonna und der Evangelist beistehen. Jene hält den rechten Arm Christi, die Linke hat Johannes ergriffen. Maria Magdalena ganz vorn ist ausschliesslich mit ihrem Schmerze beschäftigt. Die Scene geht auf einer Wiese vor sich, mit dem Calvarienberge in der Ferne und einer staffagereichen Landschaft als Hintergrund. Die Gruppe ist gut geordnet, die Gestalt Christi eine der glücklichsten, welche der Meister geschaffen hat. Die Farbe hat Körper und Klarheit und ist vortrefflich erhalten, die feine Naturwahrheit einzelner Köpfe wahrhaft staunenswerth.

Florenz, Uffizi Kreuzabnahme.

Führte unseren Künstler sein Weg nach Ferrara über Mailand? oder kam sein Ruhm zur Kenntniss Sforza's erst durch die Vermittlung des Fürsten von Ferrara? In der Sammlung

[1] „A di XXXI de decembre duc[i] venti d'oro per lei a Filippo de li Ambruoxi et compagni per nome di Paolo de Porio de bruza per altri tanti che el detto paulo pagò a M° Ruziero depintore in bruza per parte de certe depinture de lo Illu[mo] olim nostro S[r] (Lionello) che lui faceva fare al deto M° Roziero come per Mandato de sua olim Signoria registrato al registro de la camera de l'anno presente.“ Memoriale v. J. 1450 im Archiv v. Ferrara, mitgetheilt vom Marchese Campori. Derselben Quelle danken wir folgende Notiz aus d. J. 1451. „Duc. 20 d'oro a Filippo delli Ambrosi per tanti che fece pagare ad un depintore in Abruza per le mane de paulo poro de laura (?) per due figure chel deto paulo fece fare in Abruza per uxo et servicio predicto come per Mandato de lo illu. Nõs. S. che appose registrato nel registo della camera.“ etc. Die befremdende Thatsache, dass der Finanzagent Filippi degli Ambrosi ein Gehülfe Tura's war, bestätigt *Citadella, Documenti etc. p. 108.*

[2] Florenz, Uffizi. Nr. 795. Auf Holz.

Bologna Zambeccari Christus am Kreuze.

Zambeccari in Bologna befindet sich ein Gemälde, welches auf Beziehungen des Künstlers zum Mailänder Hofe seit seiner italienischen Reise schliessen lässt. Es stellt Christus am Kreuze dar, von seiner Mutter und dem Evangelisten Johannes beweint. Im Vordergrunde knieen einander zugekehrt zwei Figuren, von welchen die eine geharnischte nach dem Wappenschilde und nach einer entfernten Portraitähnlichkeit als Francesco Maria Sforza, die andere als Bianca Visconti bezeichnet wird. Der Page zu ihrer Linken soll dann den Sohn der beiden, den Herzog Galeazzo Maria Sforza vorstellen. Als Alter des Pagen möchten wir 15, als das Alter des Herzogs 55—60 Jahre rathen.[1] Die Auffassung und Ausführung der Tafel geht auf Roger zurück. Leider ist der Kopf Sforza's abgerieben und retouchirt worden.

Die Flügel dieses Bildes schildern Landschaften mit dem h. Franciscus und darüber mit der Anbetung Christi auf dem linken, mit der h. Katharina und Barbara und darüber mit Johannes dem Täufer auf dem rechten Flügel. Die oberen Darstellungen erinnern an Memling's Kunstweise, ebenso wie die Aussenseiten der Flügel, auf welchen der h. Michael zu Pferde als Drachentödter und der h. Hieronymus, welcher dem Löwen den Dorn auszieht (mit Christus am Kreuze auf einem Altare im Hintergrunde) abgebildet sind.[2]

Im Angesicht dieser Wanderungen Roger's in Oberitalien drängt sich die Frage nach der Wirkung derselben auf die Fachgenossen, nach dem Einflusse auf, den er etwa auf das technische Verfahren der norditalienischen Maler genommen hat. Ohne Zweifel wurde durch ihn die Kenntniss des neuen Bindemittels in weiteren Malerkreisen verbreitet, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Roger's

---

[1] Francesco Maria Sforza war 1401, Galeazzo 1444 geboren.

[2] Auf Holz. 1′ 9½″ h. — 1′ 11″ br. (englisches Maass).

Farbenrecepte in der Folge zur Kunde des Piero della Francesca kamen, wie sich die Galasso, Tura, Cossa mit ihnen vertraut gemacht hatten. Im Ganzen aber betrachteten die italienischen Künstler den flandrischen Stil mit Kälte und dieses wohl aus denselben Gründen, welche später Michelangelo gegen denselben geltend gemacht hatte. Sie fanden bei den Niederländern die Aufmerksamkeit zu sehr auf einzelne Farbentöne, auf grüne Wiesen, Bäume, Brücken, Ströme, Landschaften mit zerstreuten Figuren gerichtet und vermissten in ihren Werken die Symmetrie, die Proportionen, die gediegene Auswahl, die Grösse — die Kunst.[1]

Auf dem Wege nach Rom lag Florenz zu verlockend da, als das wir annehmen könnten, Roger habe es bei Seite gelassen. Es sind doch schliesslich müssige Träume, mögen sie auch in ein reizendes Gewand gehüllt werden, wenn man Roger's Gedanken in Florenz ausmalt, welche Eindrücke er von den grossen monumentalen Schöpfungen von Giotto bis auf Fra Angelico und Masaccio herab empfing, wie wohl die Florentiner Künstler — von welchen Ghiberti, Filippo Lippi, Andrea del Castagno lebten und eine rege Thätigkeit entfalteten — über den nordischen Fachgenossen urtheilten? Wir halten uns an die Thatsachen, dass Roger in Beziehungen zu Cosimo Medici trat. Noch war zwar der Garten und das Casino der Medici nicht in ein Museum und eine Akademie verwandelt, doch die Kunstpflege, welche den Namen der Medici unsterblich machte, hatte schon lange begonnen. Die Kirche und das Kloster S. Marco insbesondere erfreuten sich Cosimo's freigebiger Gunst. Die Begeisterung, welche Cosimo für die Werke des reinsten und liebenswürdigsten religiösen Malers, für die Klosterschildereien Fra Angelico's gefasst, macht es nicht unwahrscheinlich, dass er den strengen religiösen Ernst des fremden

---

[1] *Raczynski, Les arts en Portugal 8. Paris 1846.* Michelangelo's Urtheil wurde im Gespräche mit Vittoria Colonna kundgegeben.

Malers beachtenswerth fand. Er bestellte bei Roger ein Madonnenbild, welches nach mannigfachen Wechselfällen einen Ruheplatz in dem Städelschen Museum in Frankfurt fand. Ueber die Herkunft des Bildes und über die Persönlichkeit des Bestellers lassen das Florentiner Wappen und die Gegenwart von Cosimo's Schutzheiligen die hh. Cosmas und Damian keinen Zweifel.[1]

Frankfurt Mad. mit hh. Cosmas und Damian.

Die Madonna steht unter einem Tronhimmel, das Christuskind innig an ihren Busen pressend, zwischen den Aposteln Petrus und Johannes und den heiligen Cosmas und Damian. Die beiden letzteren sollen die Züge von Cosmos Söhnen Piero und Giovanni wiedergeben. In der ganzen Reihe der religiösen Schilderungen Roger's offenbart die Frankfurter Madonna die tiefste Empfindung. Die Köpfe sind naturwahr und ausdrucksvoll, ohne von ihrer ernsten Würde verloren zu haben, die Farben sind mit starkem Impast aufgetragen und von wohlthuender Klarheit. In dem Wurf der Gewänder hat Roger eine ungewöhnliche Einfachheit und breiten Fluss bewiesen.

Mit dem Pilgerstrome, welcher 1450 von allen Theilen Italiens zum Jubiläum nach Rom zog, wanderte auch Roger nach der ewigen Stadt. Dank den Anstrengungen Papst Martin V., Eugenius IV. und Nicolaus V. fand er sie bereits aus den wüsten Trümmerhaufen, wozu sie im späteren Mittelalter herabgesunken war, zu einigem Glanze emporgestiegen. Er besuchte unter anderen Kirchen auch die Lateranensische Basilica und ergötzte sich hier an den Wandgemälden des Gentile de Fabriano, welchen er als den besten Maler Italiens pries. Offenbar zogen ihn der weiche Schmelz der Farbe, die Sorgfalt und Sauberkeit des Auftrages, seinem eigenen Wesen verwandte Züge, an.[2]

Wir wissen nicht, auf welchem Wege und zu welcher

---

[1] Städelsches Museum. Nr. 66. Auf Holz. 1′ 8″ h. — 1′ 2″ br. Gute photographische Aufnahme von Nöhring.

[2] *Facius, de viris illustribus.*

Zeit Roger den Rückweg nach Belgien antrat. Seine Werke wanderten bis an das äusserste Ende der Halbinsel. Alphons von Arragonien besass von ihm ein Marienbild — die Begegnung Christi mit seiner Mutter auf dem Wege nach Golgatha; in Genua befand sich das einzige „Genrebild", das er unseres Wissens gemalt hat: Frauen im Bade. Er selbst kehrte heim unberührt und unbewegt von all den Herrlichkeiten, die er erblickt, und hielt fest an seiner Eigenthümlichkeit, die seine Werke so leicht erkennbar macht.

Auch nach seiner Rückkehr aus Italien fehlte es Roger an Gönnern nicht, welche grössere Werke bei ihm bestellten. Obenan stehen unter diesen der Schatzmeister des Ordens des goldenen Vliesses Pierre Bladelin und der Abt von St. Aubert in Cambrai Jean Robert. Beide waren, jeder in seiner Art, mit dem burgundischen Hofe verknüpft. Von Bladelin erzählt man, dass er durch Beharrlichkeit und ehrliche Tüchtigkeit vom einfachen Bürger eines kleinen Städtchens, Furnes, zum angesehenen Beamten im herzoglichen Haushalte emporstieg. Seine Heirath mit einer reichen Erbin aus Brügge, Margaretha van de Vageviere, bahnte ihm den Weg am Hofe. Bald verliess er seine untergeordnete Stellung und wurde Schatzmeister und Finanzdirector des Herzogs.[1] Wegen seines sparsamen Wesens bei den Hofleuten wenig beliebt, bewahrte er einen fleckenlosen Ruf seiner Rechtlichkeit und gewann dadurch dauernd die Gunst Philipps des Guten und dessen Nachfolgers Karl des Kühnen. Sein jährliches Einkommen von 6000 Goldgulden wurden von Philipp zum Danke für seine Dienste verdoppelt. Er gründete die kleine Stadt Middelburg in Flandern, wo er später die durch Plünderung und Brand aus ihrer Heimath vertriebenen Kupferschmiede von Dinant ansiedelte.[2] Das Schloss und die Kirche, unter den Bauten am meisten her-

---

[1] *Messager des sciences et des arts de Belgique 1835. pp. 333—348.*

[2] *Chronique de Chastelain bei Buchon Coll. de Doc. vol. XLVII. chapt. 164. p. 47.*

vorragend, waren schon 1450 vollendet,[1] den Hauptaltar in der Kirche schmückte ein Bild von der Hand Roger's.

Abt Jean Robert war als Kirchenmann und Weltmann gleich brav. Enge Freundschaft verband ihn mit dem Bischof Johann von Burgund, der ihn oft in Begleitung des Herzogs besuchte. Dann hallten von den Gewölben der Klosterhalle andere Klänge wieder als Busspsalmen und Gebete. Ein üppiges Festmahl vereinte den Abt mit dem Bischof und Herzog an der Tafel, und dass Herzog Philipp den Abt schliesslich unter den Tisch trank, war für ersteren ein Ruhmestitel.[2] Doch auch der Devotion war Jean Robert zugänglich. Auf sein besonderes Geheiss malte Roger für den Hochaltar von S. Aubert ein Flügelbild, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit in einem Gemälde des Madrider Museums wiederentdeckt wurde.

Berlin Middelburger Altar.

Der Middelburger Altar wurde erst in neuerer Zeit von seinem ursprünglichen Platze entfernt und nach Berlin gebracht, als das anziehendste und heiterste Werk unseres Meisters wohl geeignet, ihm Anhänger zu werben, mit ihm zu versöhnen. Den Stifter, den ehrlichen Schatzmeister Bladelin entdecken wir gleich vorn auf der Mitteltafel, wo er mit grosser Andacht die Hände faltet, um gemeinsam mit Joseph und Maria das Christkind zu verehren. Dieses Motiv erinnert an die Geburt Christi, welche Hugo van der Goes für die Kirche S. Maria nuova malte. Auch auf dem Middelburger Altar strahlt das Licht vom Christkinde aus und erhellt die Gestalten Maria's und Joseph's. Von den Schultern der Madonna ist der blaue Mantel herabgefallen; sie kniet da im weissen Gewande, mit gefalteten Händen, fast röthlich blondem Haar, in demselben Maasse jugendlich als Josephus im rothen Mantel und Rocke, eine Kerze mit der Hand verdeckend greisenhaft erscheint. Im Hinter-

---

[1] Sie wurden nach Guicciardini 1446 begonnen.

[2] *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne. vol. I. Introduction. p. 58.*

grunde links von der strohbedeckten Ruine, vor welcher die Hauptgruppe knieet, verkündigt ein Engel den Hirten auf der vom frühesten Morgenlicht beleuchteten Wiese die frohe Botschaft, links haben wir einen Ausblick auf eine Strasse mit bewehrten Thürmen und stattlichen Giebelhäusern.

Die Flügel schildern die heiligen drei Könige, denen inmitten dieser weiten Landschaft der Stern und im Stern das Christkind erscheint, vor welchem sie anbetend niedersinken, und (rechter Flügel) die tiburtinische Sibylle, welche in einem Gemache dem Kaiser Augustus durch das Fenster die thronende Madonna in den Lüften zeigt.

Es lässt sich kaum ein Werk des Jahrhunderts nennen, in welchem der Portraitcharakter so unumwunden und erfolgreich ausgesprochen ist. Bladelin tritt uns ganz lebendig vor die Augen in seinem schwarzen, pelzverbrämten Lendner, schwarzen engen Unterkleidern, nicht minder lebendig und nach der Mode geziert erscheint Augustus in der Tracht und mit den Zügen Philipp's des Guten. In den verschiedenen Theilen der Composition herrscht ein wunderbares Missverhältniss. Die Köpfe springen vor und sind zu gross im Vergleich zu Rumpf und Gliedern. Die drei Engel, welche zur Seite der Madonna das Kind verehren, schrumpfen neben Bladelin zu Zwergkindern zusammen. Die Vollendung des Details, der zarte Auftrag, der Leuchtglanz der Farben bewahren aber ihren Reiz und die stille sanfte Heiterkeit, die über den Hauptpersonen ausgegossen ist, wirkt überaus anziehend.[1]

Das Altarbild in St. Aubert in Cambrai war persönlich von dem Abte bei dem Künstler bestellt worden, unter

---

[1] Berliner Museum Nr. 535. Mitteltafel 2′ 11½″ h. — 2′ 11″ br. Flügel 2′ 11½″ h. — 1′ 3¾. Das Bild trägt noch immer die falsche Bezeichnung: JOH. MEMLYNCK fec. Es wurde von dem Brüsseler Kunsthändler Nieuwenhuys nach Berlin verkauft. Wie Nieuwenhuys es erworben hatte, erzählt ausführlich, aber im widerlichsten Feuilletonstil Michiels in der *Gazette d. b. a. XXI. p. 220.* In der Kirche von Middelburg existirt eine Copie auf Leinwand 1.02 h. — 1.85 br.

Bedingungen, welche der Besteller eigenhändig in ein Buch eingetragen hat.

„Am 16. Juni des Jahres 55," so heisst es darin, „habe ich Abt Johannes mit dem Meister Roger de la Pasture Malermeister in Brüssel verhandelt, dass er ein Bild male fünf Fuss im Gevierte, mit eilf Geschichten solchen Inhalts, als das Werk zeigen wird. Dieselben wurden zu verschiedenen Zeiten gemacht und das Bild war sechs und ein halb Fuss hoch und fünf Fuss breit und wurde beendigt auf Trinitatis im Jahre 59 und kostete im Ganzen 80 Goldstücke, jedes 43 sol 4 den. Münze von Cambrai, was alles zu verschiedenen Zeiten bezahlt wurde. Und eben so empfing sein Weib und seine Gehilfen, als das Bild gebracht wurde, zwei Goldstücke zu 4 Livres 20 den., und es wurde geladen vom Fuhrmann Gillot de Gonguelieu du Roquier in der ersten Juniwoche des Jahres 59 auf einer dreispännigen Karre." [1]

Madrid Altar von Cambrai.

Unter den Bildern, welche im Laufe der letzten Jahre aus dem Verstecke spanischer Klöster in das Museum in Madrid übertragen wurden, entdeckte der verstorbene Director Waagen ein Werk, welches im Ganzen den vom Abte von S. Aubert angegebenen Maassen entspricht, und auch den Umfang aufweist, welchen der Altar von Cambrai offenbar besitzen musste. Die Vermuthung, dass der letztere in dem Madrider Triptychon wiedergefunden sei, erscheint demnach nicht unbegründet.

Die Wahl des Gegenstandes und die Gliederung des Inhaltes bekunden theologischen Tiefsinn. Anfang, Mitte und Ende der christlichen Heilsgeschichte, die drei Hauptereignisse, an welche der christliche Glauben anknüpft, werden in dem Madrider Bilde geschildert: Sündenfall, Kreuzestod und jüngstes Gericht. Diese grossen Begeben-

---

[1] *De Laborde, Les Ducs de Bourgogne vol. I. Introduction. p. LIX.* Aus dem Archiv von Cambrai mitgetheilt.

heiten nach allen Einzelheiten darzulegen, ausführlich von ihnen zu erzählen, symbolische Beziehungen zu verflechten, dazu eignete sich Roger's Sitte vortrefflich, der jede Tafel architektonisch einrahmte, in den gemalten gothischen Bogen, Steinwerk nachahmend, die kleineren Episoden anzubringen wusste.

Kreuzestod. Sündenfall jüngstes Gericht.

Das Mittelbild führt uns in eine gothische Kirche. Im Vordergrunde hängt Christus, schon abgeschieden am Kreuze; zu Füssen des Stammes stehen klagend Maria und Johannes. Am Altar im Hintergrunde der Kirche wird Messe gelesen, das Altarsacrament ausgetheilt. So wird die Verbindung mit den Nebenbildern zu beiden Seiten der Kreuzigung hergestellt, welche die übrigen sechs Sacramente enthalten. In der Füllung des Bogens, welcher die ganze Tafel umspannt, wird die Leidensgeschichte in sechs Gruppen erzählt. Auf dem rechten Flügel vertreibt der Engel das älteste Menschenpaar aus dem Paradiese. Durch die hölzerne Pforte des Paradieses hindurch blickt man auf den Apfelbaum und die von der Schlange verführten Voreltern. Adam und Eva im Vordergrunde, ganz nackt, schlecht in den Proportionen, die Körper lang und mager, die Hände und Füsse viel zu gross, die Umrisse hart, tragen den Stempel des Roger'schen Ursprungs an sich. Besser gelungen ist der über Adam und Eva schwebende Engel mit gezücktem Schwerte und wallendem langen Gewande. Die Füllung des Bogens schildert die sechs Schöpfungstage. Der linke Flügel, dessen architektonischer Rahmen die sechs Werke der Barmherzigkeit beschreibt, ist dem jüngsten Gerichte gewidmet. Christus im rothen Mantel, der von der nackten Brust zurückgeschlagen ist, thront auf dem Firmamente, die Weltkugel unter seinen Füssen. Rechts und links von seinem Haupte schweben Lilienstengel und Schwert, und blasen kleine Engel die Posaunen des Gerichtes. Johannes der Täufer und Maria sitzen etwas tiefer auf Wolken, und blicken zu Christus empor. Kleine nackte Figuren auf dem untersten

Plane vertreten die auferstandene Menschheit. Drei, dicht aneinander gereiht, werden vom Engel in das Paradies eingeführt, drei andere auf der Gegenseite wandern wehklagend und händeringend, aber von keinem Teufel getrieben, sondern willig in die Hölle, in der Mitte erheben sich zwei Gestalten aus den Gräbern, Staunen und Schrecken in ihren Geberden ausdrückend. Auf der Aussenseite der Flügel ist grau in grau lebensgross Christus gemalt, und die Pharisäer mit dem Zinsgroschen, Gestalten von untergeordnetem Werthe. Waagen hebt an dem Triptychon die „Güte der Composition, die Lebendigkeit der Motive, Wahrheit der Köpfe, eine warme und harmonische Färbung“ hervor.[1]

Da van der Weyden seine Bilder niemals signirte oder datirte, so leitet uns nur das Stilgefühl, wenn wir zwei in der Münchner Pinakothek bewahrte Werke: den h. Lucas und die Anbetung der Könige, in dieselben Jahre setzen, in welchen er den Middelburger Altar, unstreitig seine beste Schöpfung, gemalt hat.

München h. Lucas.

Das Lucasbild ist 1814 von den Brüdern Boisseree in Brüssel erworben worden, und stammt angeblich aus einer Capelle, in welcher die St. Lucasgilde alljährlich einer Messe beiwohnte.[2] Es wurde in hohen Ehren gehalten, oft

---

[1] Madrider Museum. Nr. 901. Auf Holz. (von den Verfassern nicht gesehen.) Höhe 1.96 — Breite aller drei Tafeln 2.43, wovon auf die Mitteltafel 1.73 kommen. Der Abt hat bei seiner Beschreibung also das geschlossene Triptychon vor Augen. Kinkel hat in seinem Programm aber die Brüsseler Bathhausbilder 1867. S. XV. zuerst die Identität mit dem Altare von St. Aubert vermuthet, Waagen, der zuerst auf das Triptychon aufmerksam wurde, in Zahn's Jahrbüchern f. Kunstwissenschaft I. S. 40 die Sache weiter geführt und eine ausführliche, leider wenig graphische Schilderung des Werkes gegeben. Die Aussenbilder setzt Waagen in eine etwas spätere Zeit. Die beiden Flügel hat Laurent photographirt.

[2] Mit dieser Tradition stimmt nicht die einzige Fundnotiz, die sich erhalten hat. Bei *Sulpiz Boisseree* (Leben und Briefe) *I. S. 229* heisst es von diesem Bilde: „Wir verdanken diesen neuen Schatz den guten Einleitungen, die Melchior im vorigen Jahre in Brabant getroffen hat; er hatte nie von dem Bilde gehört, aber ein Maler, dem er Aufträge gegeben, wusste davon; es war bei einer alten adelichen Dame, die es bei den vortheilhaftesten Anerbietungen nie hatte verkaufen wollen; sie that uns den Gefallen ins Himmelreich zu wandern und nun wurde das Bild mit ihrem Hausgeräthe versteigert.“

Wo sich die Zunftcapelle der Maler in Brüssel befunden habe, darüber haben wir keine sicheren Nachrichten;

copirt und ist vielleicht dasselbe, von welchem Dürer in seinem Reisetagebuche spricht: „Mehr 2 Stüber geben von St. Lucas Tafel aufzusperren.“[1]

Im Laufe der Jahre vergass man den richtigen Meister und taufte das Bild nach dem berühmtesten Schulnamen: Jan van Eyck. Der h. Lucas, vom Ochsen begleitet, knieet auf der rechten Seite des Bildes, ein Zeichenbuch und einen Stift in den Händen und blickt nachdenklich prüfend auf die Madonna, welche ihm gegenüber unter einem prunkvollen Thronhimmel sitzt und dem Kinde die Brust reicht. Der Schauplatz ist in eine offene, von zwei Säulen gestützte Halle gelegt, welche einen Durchblick auf eine Terrasse gestattet, von deren Brustwehr ein Mann und eine Frau in die Tiefe blicken auf den Garten und die Stadt und auf den Fluss, zu beiden Seiten mit Häusern und Thürmen besetzt und endlich auf die Landschaft mit den blauen Bergen am Horizonte. Die wunderbare Schärfe dieser Fernsicht, die Aehnlichkeit der letzteren mit dem Hintergrund in dem Louvrebilde Jan van Eyck's erklären und entschuldigen die lange festgehaltene Meinung von Jan's Autorschaft. Erst eine genauere Untersuchung der Formen und der Behandlung lässt die Hand Roger's erkennen. Den Brüsseler Meister verrathen die Steife und Gezwungenheit der Zeichnung, die länglichen Kopfformen, der magere, schwächliche Kindeskörper, die übliche Uebertreibung des Faltenwurfes, der sich in lauter schmale Brüche und Ecken verliert, die harten und unbeweglichen Umrisse. Mit allen diesen Fehlern und trotzdem dass die Tafel abgerieben, übermalt, mit glasigen Firnissen und Lasuren überzogen wurde, bleibt sie doch eine würdige Schöpfung van der Weyden's.[2]

---

im 17. Jahrh. in der Kirche N. D. de Bon Secours.

[1] *Campe, Dürer's Reliquien. S. 90.* Bei Thausing S. 90.

[2] Münchener Pinakothek. Cabinet III. Nr. 42. Auf Holz. 4′ 4″ h. — 3′ 5½″ br. Eine alte Copie befindet sich im Museum S. Trinidad in Madrid. Eine andere Copie erwähnt Waagen *(Eremitagegalerie S. 117.)* im Besitze des verstorbenen Bildhauers Hans Gasser in Wien befindlich;

München Anbetung der Könige mit Flügeln.

Das Triptychon mit der Anbetung der heiligen drei Könige auf der Mitteltafel stammt aus der Columba Kirche in Köln, für welche es gleich ursprünglich gemalt sein soll. Doch trägt der König, welcher zur Seite der Madonna knieet und die Hände des Christkindes küsst, die Züge Herzog Philipps von Burgund und der stehende König rechts im reichen Brocatgewande mit dem Windspiel zu seinen Füssen ist ein Portrait Karl des Kühnen. Der Stifter des Bildes hinter Josephus bleibt unbekannt.

Verkündigung Darstellung.

Der rechte Flügel enthält die Verkündigung, der linke die Darstellung im Tempel. Dort ist der Schauplatz in die behagliche Schlafkammer, hier in einen kirchlichen Raum verlegt, für dessen Bauformen ein grosser romanischer Dom dem Künstler das Vorbild bot. Die religiöse Empfindung ist in diesem Triptychon stärker betont als in den anderen Werken Roger's; auch die Anordnung und Gruppirung ist ihm trefflich gelungen. Kein Wunder, dass es als eine Mustercomposition galt und von den zahlreichen Nachfolgern van der Weyden's wiederholt wurde.[1]

Wien Belvedere Kreuzigung.

Unter den Gemälden, die seinen späteren Jahren entstammen, wäre noch ein kleiner Flügelaltar mit der Kreuzigung in der Belvederegalerie zu nennen. Maria, von dem Evangelisten Johannes unterstützt, sinkt am Fusse des Kreuzes ohnmächtig zusammen. Zwei Stifter, ein Mann und eine Frau knieen im Vordergrunde, die h. Veronica und Magdalena nehmen die beiden Flügel ein. Obschon

---

vielleicht ist es dieselbe, die 1841 Prof. Hauber in München besass. Der h. Lucas allein ist in der Eremitage in Petersburg (Nr. 445) aus der Sammlung K. Wilhelm I. von Holland, ursprünglich aus Spanien.

[1] München, Pinakothek. Cabinet III. Nr. 35 — 37. Auf Holz. Mittelbild 4′ 4″ h. — 4′ 10″ br. Flügel, 4′ 4″ h. 2′ 3″ br. Es ist durch Abreibung und Lasuren stark beschädigt. Eine Replica oder Copie besitzt der deutsche Kaiser, eine andere ist in der Sammlung des Grafen Czernin in Wien befindlich. Die Vermuthung ist schwer abzudrängen, dass der Polygonalbau in der rechten Ecke der Mitteltafel die Formen der Gereonskirche in Köln reproducire; zu beachten ist auch die grosse Verwandtschaft der Strassenaussicht links mit dem Ausblicke auf dem Middelburger Altar. Lithographirt von Strixner in der Sammlung Boisseree.

dem Martin Schongauer zugeschrieben, weisen doch alle Merkmale auf ein Schulbild aus der Werkstätte van der Weyden's hin und lassen in dem Meister einen gewandten, in der anatomischen Zeichnung nicht unerfahrenen Künstler erkennen. Ihm sind insbesondere eigenthümlich ein übertriebener Ausdruck in den Köpfen, schwächliche Körperformen, grosse Augen mit nur leicht gefärbten Augenlidern, blasse Landschaften, im Vordergrunde viele Spalten und Risse, mit dürftigem Pflanzenwuchse überdeckt.[1]

Antwerpen Sieben Sacramente.

Unsicher bleibt für uns van der Weyden's Urheberschaft in Bezug auf das berühmte Triptychon im Antwerpener Museum, welches die sieben Sacramente darstellt, trotzdem dass das Wappenschild auf der Mitteltafel den Bischof von Tournay Jean Chevrot (1437—1460) als Besteller aufweist.[2]

Roger van der Weyden besass nicht allein als Künstler einen glänzenden Ruf. Auch seine Bürgertugenden, sein wohlwollender Sinn wurden gepriesen, so dass Lampsonius von ihm schreiben konnte:

Non tibi sit laudi, quod multa, et pulchra, Rogere,
Pinxisti ut poterant tempora ferre tua.
Digna tamen, nostro quicunque est tempore Pictor
Ad quæ, si sapiat, respicere usque valit:
Testes picturæ, quæ Bruxellense tribunal
De recto Themidis cedere calle vetant:
Quam, tua de partis pingendo extrema voluntas
Perpetua est inopum quod medicina fami,
Illa reliquisti terris jam proxima morti.
Hæc monumenta polo non moritura micant.

[1] Wien, Belvedere. Zweites Stockwerk. Zimmer I. Mittelbild 3' 2" h. — 2' 2 br. Flügel 3' 2" h.—1' 1" br. In der Luft schweben vier klagende Engel.

[2] Antwerpner Museum. Nr. 393—395. Auf Holz. Mittelbild 2 m. h.—0.97 br. Flügel 1.20 h. — 0.63 br. Das Mittelbild, in offenbarer Anlehnung an den Altar von Cambrai zeigt im Vordergrunde der gothischen Kirche das Kreuz Christi mit den klagenden Frauen, unter welchen Magdalena den Typus Roger's am stärksten zeigt, im Hintergrunde die Feier der Messe im Momente der Wandlung. Der rechte Flügel schildert im Nebenschiffe der Kirche die Sacramente der Taufe, Firmung und Beichte, der linke Flügel die letzte Oelung, Pristerweihe und Ehe.

Das Bildniss, das sich von ihm erhalten hat, zeigt ihn als einen bartlosen Mann in den fünfziger Jahren mit kurzem krausen Haar und ernst melancholischem Blick. Im Hintergrund hängt ein Fragment seiner Lieblingscomposition, sein „Dieu de Pitié.“[1] Als sein Sohn Cornelius nach Hérinnes ging, dort die Mönchskutte anzuziehen, schenkte er dem Kloster 400 Kronen; eine ähnliche Freigebigkeit bewies er den Karthäusern in Scheut. Er selbst trat 1462 mit seiner Frau in eine geistliche Brüderschaft, welche damals grosses Ansehen genoss und an tausend Mitglieder auch aus den höfischen Kreisen zählte.[2] Als Künstler wird er urkundlich zuletzt im Jahre 1461 genannt. Er sollte zwei bemalte Statuen, welche Pierre Coustain für Philipp den Guten im Palast zu Brüssel gearbeitet hatte, abschätzen.[3]

Roger van der Weyden starb am 16. Juni 1464 in Brüssel und wurde im Schiffe der Kirche St. Gudula „onder eenen blauwen steen“ begraben, wo auch seine Frau, die ihn viele Jahre überlebte, ihre Ruhestätte fand. Auf dem blauen Stein las man folgende Inschrift:

„Exanimis saxo recubas, ROGERE, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras;
Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum,
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret tanto viduata magistro
Cui par pingendi, nullus in arte fuit.“[4]

---

[1] Lampsonius, Pictorum aliquot celebr. u. s. w.

[2] Wauters, Revue universelle. 1855. p. 35 und Ruelens, Notes et additions. p. CXXXIII.

[3] A Pierre Coustain, paintre et varlet de chambre de MdS. la somme de VIII^{xx} livres de XL gros, monnoie de Flandres, la livre, qui deue lui estoit: assavoir, qui lui a été tauxé et ordonné par maistre Rogier, aussi paintre, es présence de Messire Michault de Chargy, chevalier, maistre d'hostle de MdS. et de feu MS. Le Gruyer de Brabant, pour auoir paint et ouvré deux ymaiges de pierre, l'un de la représentation de Saint Philippe, et l'autre de Saincte Elizabeth, lesquels MdS. a faict mectre et asseoir en son hostel au dit lieu de Bruxelles auprès de la chambre devant la porte par où l'on va au parc... De Laborde, Les Ducs de Bourgogne, u. s., I. p. 479.

[4] Sweertius p. 284. Im Register der Gudulakirche ist das gemeinsame Begräbniss der Eheleute in folgender Weise angegeben: „Magister Rogerus van der Weyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor Ste. Catelynen autaer onder eenen blauwen steen.“

Die Wittwe liess Jahresmessen für das Seelenheil des Verstorbenen lesen und übergab einen Theil der Pension, welche sie als Witwe des „portraiteur" der Stadt vom Rathe bezog (20 Goldpeetere), 1477 ihrem Verwandten Henrich Goffaert, Canonikus von Caudenberg, zu gleichem Zwecke.[1]

Apokryphe Werke.

Es bleibt uns jetzt nur übrig, auf die zweifelhaften und unächten van der Weyden's, die noch immer in den Katalogen unter seinem Namen gehen, einen kurzen kritischen Blick zu werfen.

Wien h. Familie Anbetung der Könige.

Kein Anrecht, auf Roger zurückgeführt zu werden, besitzen zwei Tafeln in dem Wiener Belvedere. Die eine zeigt die heilige Familie, mit Gottvater im Himmel; die Staffage bilden zwei kleine Hunde, den Hintergrund eine Landschaft mit einer Stadt.[2] Auf der anderen Tafel ist eine Anbetung der drei Könige geschildert,[3] beide sind schwächliche Erzeugnisse einer späteren Zeit.

Berlin h. Hieronymus.

Ein Bild in der Berliner Galerie zwingt zu einer unverdienten längeren Besprechung, weil an dasselbe früher falsche historische Schlüsse geknüpft wurden. Es stellt den h. Hieronymus zwischen der h. Magdalena und h. Katharina vor und ist mit der Aufschrift: „Sumus Rugerii manus" versehen.[4] Es galt nicht bloss als ein Werk Roger's, sondern wurde noch näher als eine Schöpfung des Meisters, die er in Venedig vollendet, bestimmt. Ein venetianischer Kunstforscher des vorigen Jahrhunderts, Zanetti, sah es in einem Gange, welcher von der Kirche St. Gregorio in Venedig zu einem benachbarten Kloster führt. Seinen Glauben an Roger's Autorschaft erschütterte nur die Wahrnehmung, dass das Bild auf venetianischem Tannenholz und nicht auf

[1] Wauters, Messager des sciences histor. 1845. p. 144.

[2] Wien, Belvedere, Zweites Stockwerk, Zimmer II. Nr. 7. Auf Holz. 1' h. — 8½" br.

[3] Wien, Belvedere. Zweites Stockwerk. Zimmer I. Nr. 105. Kniestück auf Holz. 2' 2" h. — 1' 8" br.

[4] Berlin. Nr. 1163. Auf Holz. Mitteltafel 4' 8½" h. — 1' 5¼" br. Flügel 4' 8½" h. — 1' 4½" br. Aus der Sollyschen Sammlung.

Eichenholz, welches die flandrischen Künstler gebrauchten, gemalt sei.[1] Lanzi, welcher das Bild im Palazzo Nani in Venedig kennen lernte, kam wieder auf Roger zurück und hielt den Aufenthalt des letzteren in Venedig dadurch erwiesen.[2] Diese Ansicht gewann eine scheinbare Stütze durch die Notiz des anonymen Kunstfreundes, welcher im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die Sammlungen Oberitaliens besuchte. Er fand in dem Hause des Marco Zuanne Ram in Venedig ein Selbstportrait Roger's in Oelfarben aus dem Jahre 1462.[3] Dadurch wird aber nicht bewiesen, dass das Bild in Venedig gemalt worden sei, sondern nur dass es von Roger's Hand stamme. Leicht konnte es in Flandern selbst erworben sein, da die Familie Ram — aus Spanien eingewandert — grosse Handelsgeschäfte in Venedig trieb.[4] Was nun aber das Berliner Bild betrifft, so stimmt nicht allein sein Inhalt gar nicht mit dem vom Anonymus angegebenen, und ist sein Grund venetianisches Tannenholz, sondern seinem Stile nach ist es unzweifelhaft im sechszehnten Jahrhundert von einem Italiener und zwar von einem Schüler Mantegna's gemalt. Die Haltung und Bewegung der Heiligen, der Ausdruck der Köpfe hat nichts mit der flandrischen Schule gemein, weist vielmehr wie die dünne Farbe, die schlanken Formen, die geschwungenen Umrisse auf die Schule von Padua.

München Christus mit der Dornenkrone.

Der dorngekrönte Christus in der Münchner Pinakothek aus dem Schlosse Ambras in Tirol, früher auf van der Weyden, jetzt auf einen Eyckschen Nachfolger von c. 1500 geschrieben, scheint eher eine schwächliche Leistung eines Schülers des Quintin Massys zu sein.[5]

---

[1] Zanetti, Pittura veneziana. 1771. Libr. I. p. 31.

[2] Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. D. A. III. Bd. S. 28.

[3] Anonimo ed. Morelli p. 78. „In casa de M. Zuanne Ram a S. Stefano 1531. El ritratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano dell' istesso Rugerio fatto al specchio nel 1462."

[4] Ebend. p. 229. Anmerkung 140.

[5] Pinakothek. Cab. IV. Nr. 65. Holz. 1′ 9″ h. — 1′ 2½″ br.

Antwerpen Verkündigung.

Das Gepräge der Rogerschen Schule trägt eher ein kleines sorgfältig gemaltes Tafelbild des Antwerpener Museums an sich: die Verkündigung,[1] nicht unähnlich derselben Darstellung im Louvre, welche ehedem als ein Werk des Lucas von Leyden galt.[2]

Antwerpen Port. Philipp des Guten.

Ob das Portrait Philipp des Guten gleichfalls im Antwerpener Museum diese Bezeichnung mit Recht trage, ist ungewiss. Das Alter des Mannes dürfte 60 Jahre betragen, seine Tracht lässt ihn als einen Ritter des goldenen Vliesses erscheinen.[3] Die harte und trockene Weise, dieselbe die wir auf dem benachbarten Mönchsbilde — angeblich von Memling — beobachteten, schliesst Roger von der Urheberschaft aus, dem auch in der Akademie zu Brügge zwei Tafeln: die Anbetung der drei Könige und die Anbetung der Hirten fälschlich zugeschrieben werden. Sie sind ein halbes Jahrhundert nach Roger's Tode gearbeitet.[4]

Brügge Akademie Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige.

Frankfurt Madonna.

Das Städelsche Museum in Frankfurt bewahrt drei Tafeln, welche aus der belgischen Abtei Flemalle stammen und in der Schule van der Weyden's gemalt sein mögen. Auf der einen ist die Madonna fast lebensgross dargestellt, mit dem Kinde an der Brust, auf der anderen in ältlicher Gestalt die Veronica mit dem Schweisstuche, die dritte Tafel zeigt grau in grau Gottvater, welcher den todten Christus vor sich hält, darüber die Taube — also ein Bild der Dreieinigkeit.[5]

---

[1] Antwerpener Mus. Nr. 396. Holz. 0.20 h. — 0.12 br. In Deutschland 1833 gekauft und lange Zeit Memling zugeschrieben. Lithographie in Messager des sciences. 1834.

[2] Louvre Nr. 595. Holz. 0.86 h. — 0.92 br. Gilt jetzt als Schulbild Memling's.

[3] Es gehörte J. B. Colbert, dem Sohne des grossen Finanzmannes, an. Louis stach es für Suyderhoff's Sammlung der Herzöge und der Prinzen von Burgund. Ertborn kaufte es 1827 in Besançon.

[4] Akademie von Brügge. Nr. 35. u. 36. Holz. 0.90 h. — 0.60 br. gehörten zu einem Altare. Die äusseren Flügel enthalten eine unverständliche Legende.

[5] Städelsches Museum. Nr. 72—74. Holz. Im Halbkreis geschlossen. 4′ 6¾″ h. — 1′ 7½″ br. Von Ignatz van Hauten in Aachen gekauft. Vgl. Messager des sciences historiques 1846. p. 149.

Eine blosse Nachahmung ist der todte Christus, von Maria umarmt und von Joseph von Arimathia unterstützt, in der früheren Sammlung Wallerstein (Kensington-Museum in London).[1]

HaagKreuzabnahme.

Waagen schreibt eine Kreuzabnahme im Haager Museum, hier früher als Memling angeführt, unserem Meister zu. Sie hat aber eine geringere Feinheit des Details und einen tieferen Farbenton als seine persönlichen Arbeiten. Als Schulbild mag sie gelten.[2]

Höchstens einem späteren deutschen Nachahmer kann die Kreuzabnahme in der Nationalgalerie in London, ein trockenes graues Temperabild zugeschrieben werden.[3]

Dresden Christus am Kreuze.

Ebenfalls nur den Schulbildern reihen wir die kleine Tafel in der Dresdener Galerie an: Christus am Kreuze zwischen Johannes und Maria mit Magdalena zu Füssen des Kreuzes.[4]

Recht untergeordneten Werth selbst nur als Schulleistungen besitzen die eilf Tafeln, welche unter dem Namen van der Weyden der Katalog des Brüsseler Museums anführt.[5]

Die beiden Madonnenbilder endlich in der Sammlung des Fürsten Hohenzollern in Sigmaringen, die eine in halber Länge auf gewirktem Teppichgrund, die andere in voller Länge in einer Landschaft, besitzen gleichfalls kein Anrecht auf Originalität.[6]

---

[1] Wallerstein Sammlung. Holz. 2′ 6½ h. — 1′ 8″ br.

[2] Haager Museum. Nr. 226. Holz. 0.785 h. — 1.295 br. In J. 1827 vom Bar. Keversberg angekauft.

[3] Nat.-Gal. Nr. 664. Leinwand. 2′ 10″ h. — 2′ 4″ br. gekauft in Mailand.

[4] Dresdner Gal. Nr. 1718. Holz. 0.325 h. — 0.205 br. Früher im Herzogl. Schlosse in Braunschweig.

[5] Brüsseler Museum. Nr. 33. Holz. 0.48 h. — 0.32 br. Kopf einer weinenden Frau. Stark verwaschen. Die folgenden Tafeln haben gleiche Grösse 1.44 h.—0.57 br. und dürften zu einem Schreine gehört haben. Nr. 34—41: Verkündigung, Geburt Christi, Beschneidung, Chr. im Tempel, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung. Zwei Tafeln der Reihe, Anbetung der Hirten und Darstellung fehlen.

[6] Beide Tafeln waren auf der Münchener Ausstellung älterer Bilder 1869 unter Nr. 50 und 54. Die Maasse sind 0.29—0.21 und 0.28—0.20.

Kein stichhaltiger Grund liegt vor, Roger's persönliche Theilnahme an den Miniaturwerken der Schule zu behaupten, auch nicht an dem Blatte, das ihm mit dem grössten Nachdrucke beigelegt wird: dem Titelblatte zu der 1449 vollendeten Chronik von Hennegau in der königlichen Bibliothek in Brüssel. Es schildert den Verfasser Jacques de Guise, der knieend dem Herzoge Philipp im Beisein des Hofes das Buch überreicht.[1] Noch weniger hat Roger Antheil an den Tapeten, welche die Todsünden darstellen und u. a. in Madrid sich erhalten haben. Es sind übrigens nicht die einzigen, die auf ihn zurückgeführt werden.[2]

Nach dem Tode des Herzogs von Aerschot 1613 wurde ein Inventar seines Besitzthums aufgenommen und in diesem auch sechs Rundbilder auf Holz mit gemalten Rahmen und vergoldeten Inschriften aufgezählt. Sie enthielten die Geschichte des ägyptischen Joseph und waren nach der Meinung eines Kunstverständigen „de la propre main de maitre Roger.“[3]

Dieses Werk, über dessen Verbleib keine Sicherheit herrscht, leitet uns auf natürlichem Wege dazu, die Verluste abzuschätzen, die wir an Roger's Werken erlitten haben. Sie sind in beklagenswerther Weise beträchtlich. Die Rathhausbilder in Brüssel gingen am Schlusse des siebenzehnten Jahrhunderts zu Grunde. Fast alle in Italien gemalten Tafeln sind gleichfalls verschwunden: Die badenden Weiber in Genua, Adam und Eva in Ferrara, die Bilder

[1] De Laborde, Les ducs de Bourgogne. I. Introduction. p. LXXXIV.

[2] Wauters (Revue universelle) erwähnt auch ein neu entdecktes Bild in zwei Abtheilungen, von welchen die eine die Vermählung Mariä enthält, die andere eine unbekannte Legende. Ein alter Mann liegt vor einem Bischof, während im Vordergrunde zwei Personen niedergesunken sind, um Verzeihung zu erflehen. Das Costume soll dem 15. Jahrh. entsprechen, der Stil dem Bilde der sieben Sacramente in Antwerpen.

[3] Pinchart in einer Note zu Wauters (Revue universelle II. p. 89). Auszug aus dem Gerichtsarchiv von Mons. „Le tout peinct à l'huille, fort proprement et artificiellement et comme les asjugiet le peinctre Novillier, de la propre main de maistre Roger.“

des Königs Alphons in Neapel.[1] Auch die Madonna mit dem Christkind, welche Gabriel Vendramin in Venedig besass, ging verloren.[2] Es fehlen die Bilder aus der Sammlung Margaretha's von Oesterreich: ein kleines Bild mit der Dreieinigkeit, ein Portrait Karl des Kühnen, ein Triptychon mit der Kreuzigung und der Messe des h. Gregor.[3] Nicht wieder gefunden wurden endlich der Altar in der Carmeliterkirche in Brüssel und die zahlreichen Leinwandbilder im Kloster Groenendael im Walde von Soigne[4] und das Gemälde, das 1593 Erzherzog Ernst in seiner Sammlung besass.[5]

Erst in unseren Tagen wurde ein jüngerer Roger van der Weyden erfunden und mit einer stattlichen Zahl von Werken bedacht.[6] Doch lässt sich in denselben kaum etwas anderes entdecken, als die Schulmanier, wie sie sich bei den Gehilfen in der Werkstätte Roger's entwickeln musste. Eine Aufzählung derselben würde keinen Nutzen stiften, zumal die meisten keine eingehende Aufmerksamkeit verdienen. Wohl hat sich von einem Maler Roger van der Weyden eine Spur erhalten, er gehört aber dem sechszehnten Jahrhundert an und wird in dem Zunftregister in Antwerpen 1528 genannt.[7] Von seiner Thätigkeit wissen wir nichts und ihm Bilder aus keinem anderen Grunde zuschreiben, als weil sie an die Werkstätte des alten Roger erinnern, heisst willkürlich verfahren.

---

[1] Das Portrait im Besitze Zuanne Rams scheint in der Sammlung des Dichters Roger's in London aufgetaucht zu sein, ist dann aber kein Werk van der Weiden's.

[2] Anonimo ed. Morelli p. 81.

[3] „Ung autre double tableau. En l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et Nostre Dame embrassant le pied de la croix, et en l'autre l'histoire de la messe M. Saint Gregoire. Das Inventar von 1516 fügt hinzu: fait de la main de Rogier.“ Inventaire de Marg. d'Autriche. Bei De Laborde p. 27.

[4] Sanderus, Flandria illustr. II. p. 39.

[5] „Marie embrassant son fils de Rogier de Bruxelles.“ Inventaire bei De Laborde I. p. 113.

[6] Die Spaltung des eines Roger in zwei Personen hat wohl Passavant in seiner Abhandlung „über die Maler Roger v. d. Weyden“ (Quast u. Otte, Zeitschr. f. chr. Archäol. und Kunst. II. S. 1—20, 120—130) am weitesten getrieben.

[7] Antwerpener Katalog p. 38.

Von einem Goswin van der Weyden wissen wir, dass er in Brüssel 1465 geboren wurde und das Meisterrecht in der Antwerpener Gilde 1503 empfing. Zahlreiche Lehrlinge, die er hielt, werden in den Jahren 1504—1513 angeführt. Im Jahre 1504 und 1530 wurde er „Dechant" der Zunft, Von diesem Maler ist ein Triptychon bekannt, das in der Kirche von Tongerloo aufgestellt war, und den Tod, die Krönung und die Himmelfahrt Mariä darstellte. Auf einem Flügel hatte sich Goswin selbst mit seinem Grossvater abgebildet, und über diesen beiden Figuren war ein Täfelchen mit folgender Inschrift angebracht:

„Opera R. P. D.

Arnoldi Streyterii huius ecclesiæ abbatis hanc depinxit posteritatis monumentum tabulam Goswinus Van der Weiden, septuagenarius suâ canitie, quam infra ad vivum exprimit imaginem, artem sui avi Rogerii, nomen Apellis suo ævo sortiti, imitatus redempti orbis anno 1535."[1]

Man wollte in einem Bilde des Brüsseler Museums[2] ein Fragment des Altares von Tongerloo erkennen, und auf Grund dieser Entdeckung eine Reihe weiterer Bilder dem Goswin zuschreiben. Diese Annahme hat sich als vollkommen irrthümlich erwiesen,[3] wie wir denn überhaupt urkundlich von einem Enkel Roger's nichts wissen.

---

[1] Heylen in Wauters, Revue universelle II. p. 330.

[2] Brüsseler Museum. Nr. 631. Himmelfahrt Mariä.

[3] Ruelens, Notes et additions p. CXXXIV.

ZWEITES KAPITEL.

Hans Memling.

In unmittelbarer Nähe der Liebfrauenkirche in Brügge liegt eine schmale mit Kieseln gepflasterte Gasse. Der Wanderer, welcher dieselbe beschreitet, hört keinen Schall als jenen der eigenen Fusstritte, und selbst diese tönen nur dumpf, da Moos und Gras die von Zeit und Regen glatt gewaschenen Steine überwachsen hat. Ein Pförtchen im grossen Thorbogen öffnet sich, sobald man die Klinke drückt, und führt in einen Hofraum, an welchen sich ein kleiner mit alten Linden bepflanzter Raum anschliesst. Unter dem Schatten dieser ehrwürdigen Bäume ruht vielleicht ein armer Kranker, die matten, schlottrigen Glieder in einen grauen Rock gehüllt, die baumwollene Zipfelmütze tief bis über die eingefallenen Augen herab gezogen. Wendet man sich vom Hofe in der anderen Richtung, so trifft ein gewaltiger Steinbau das Auge. Nur mit einer Kirche lässt er sich vergleichen. Plumpe alte Pfeiler tragen Bogen, welche das Hauptschiff von den Nebenschiffen scheiden. Erscheint der Bau in seinen äusseren Formen der Kirche verwandt, so ist auch seine Bestimmung einer solchen nicht unwürdig. Unter den Bogen, auf dem Boden der kirchenartigen Schiffe erheben sich Reihen von Betten, in welchen Kranke liegen, von still und geräuschlos wandelnden Nonnen sorgsam und liebevoll gepflegt. Ein offener Heerd an jedem Ende der Halle mit hell flackerndem Feuer muthet den

Besucher wohnlich an, und versetzt wie die ganze Einrichtung in lang vergangene Zeiten. Wir befinden uns im St. Johanneshospital, seit Jahrhunderten die Zufluchtsstätte der Kranken und Siechen.

Mit diesem Heiligthum edlen Samaritanerdienstes ist ein Heiligthum der Kunst verbunden. In einem Nebenraume des Johanneshospitales wird eine stattliche Summe tüchtiger, ja hervorragender Gemälde der heimischen Schule bewahrt. Ein Werk namentlich giebt es darunter, das seit undenklichen Zeiten auf jeden Beschauer einen unbeschreiblichen Zauber ausübt und nie satt genug bewundert werden kann. Er schildert in mild heiteren Zügen die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde, diese Verkörperung höchster mystischer Empfindung, welche aber trotzdem nicht aufhörte auf die Phantasie der Künstler aller Schulen einen mächtigen Einfluss zu üben.

Brügge Johanneshospital Vermählung d. h. Katharina.

Vor einer stattlichen Säulenhalle sehen wir den Thron der Madonna aufgeschlagen; zwei schwebende Engel halten die Krone über ihrem Haupte, sie selbst stützt mit der Rechten das auf ihrem Schoosse ruhende Christkind, welches sich leise neigt, um der h. Katharina den Ring an den Finger zu stecken. Die h. Katharina ist ihrer Abstammung gemäss in königliche Gewänder gehüllt, und hat über dem Schleier die Krone auf dem Haupte. Ihr gegenüber sitzt die h. Barbara mit einem Buche in den Händen. Gleichsam als Verlobungszeugen haben sich zu beiden Seiten Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer aufgestellt, jener den Kelch segnend, dieser im härenen Mantel mit dem Lamme zu seinen Füssen. Zunächst der Madonna knieen rechts und links zwei Engel als Chorknaben gekleidet. Der eine hält der Madonna das aufgeschlagene Missale vor, welches sie umzublättern im Begriffe steht, der andere mehr im Hintergrunde schlägt die Tasten einer Handorgel an; mit seinen fröhlich blickenden Augen verfolgt er aber aufmerksam den Vorgang, die Verlobung der

Heiligen. Durch die Hallenbogen hindurch öffnet sich ein Ausblick in das Weite und Freie. Mannigfache Staffage belebt diesen Hintergrund. Einen aufmerksamen Zuschauer giebt der Mönch ab, der unmittelbar hinter der h. Katharina in der Ecke des Bildes steht. Gleich ihm erinnert auch der andere Mönch zwischen den Pfeilern, welcher am städtischen Krahnen über die Aichung der Weinfässer die Aufsicht führt, an das Johanneshospital, für welches das Bild gemalt wurde;[1] die anderen kleineren Gruppen und Figuren in der Landschaft schildern Scenen aus dem Leben der beiden Johannes. Da betet, tauft und predigt der Täufer, er wird zur Hinrichtung geschleppt und sein Rumpf auf Befehl Kaiser Julian's verbrannt; dort sehen wir den Evangelisten im Oelkessel sitzen, nach Patmos in die Verbannung ziehen, den Philosophen Krato taufen. Selbst die Kapitäler der Pfeiler begnügen sich nicht mit todtem Blattschmucke, sondern sprechen und erzählen in scharfen Reliefbildern mannigfache Episoden aus dem Leben der beiden Heiligen: die Vision des Zacharias, die Namengebung, die Erweckung der Drusiana, die versuchte Vergiftung des Evangelisten u. s. w.

Durch die kleinen episodischen Schilderungen des Hintergrundes wird die Mitteltafel mit den beiden Flügeln verknüpft. Diese sind ausschliesslich den beiden Johannes gewidmet. Auf dem rechten Flügel wird die Enthauptung des Täufers dargestellt. Der Henker, in knapp anliegendem Gewande, knechtisch kurz geschorenem Haar hat bereits sein Werk vollbracht. Der Leichnam des Täufers, dem ein gewaltiger Blutstrahl entströmt, liegt zu Boden. Aus den selbst jetzt noch gefalteten Händen ersehen wir, in welcher Stellung der Heilige den Todesstreich erwartet hatte. Die Tochter

---

[1] *Weale, Hans Memlinc, a notice of his life and works* (Printed for the Arundel-society) *London 1865,* nennt den ersten Mönch: Johann Floreins, Schatzmeister des Klosters und bezeichnet die Strasse, in welcher der zweite Mönch sich aufhält, als die Vlamincstraet in Brügge und die Kirche im Hintergrunde als die K. S. Johann.

der Herodias empfängt auf der Schüssel das Haupt Johannes; sie erscheint unbewegt in ihren Zügen, während die drei umstehenden Männer den Schrecken und das Mitleid nicht verbergen. Links im Hintergrunde öffnet ein Bogen die Aussicht in eine Halle, in welcher Herodias Tochter vor Herodes tanzt.[1] Eine in der niederländischen Kunst ganz ungewöhnliche Schilderung bietet der linke Flügel. So gern und tief dieselbe in die mannigfachen äusseren Lebensformen eindringt, so selten versteigt sie sich in symbolische Gedankenkreise. Hier aber schrak der Künstler nicht zurück, die alles Maass überfluthenden Gestalten der Apocalypse uns vor die Augen zu führen. Im Vordergrunde sitzt auf einer steilen Felsplatte der Evangelist, den Blick nach oben gerichtet, wo ihm die Geheimnisse offenbar werden: Gottvater auf dem Throne, von den apocalyptischen Thieren umgeben, die vierundzwanzig Aeltesten, die Lampen, das Lamm und die Reiter, welche sich auf die fliehende Menschheit stürzen u. s. w. Das mächtige Bild spiegelt sich auf der klaren Meeresfläche ab und gewinnt dadurch gleichsam eine noch stärkere Realität.

Auf den Aussenflügeln begrüssen wir nach althergebrachter Sitte die Stifter des Werkes. Auf dem rechten Flügel knieen Anton Zeghers, der Vorsteher, und Jacob van Kueninc, der Schatzmeister des Hospitales, hinter ihnen stehen der h. Antonius und der h. Jacobus, der eine als Greis, der andere, wie es dem Schutzpatron wacker ausschreitender Pilger ziemt, in kräftigem Mannesalter geschildert. Der andere Flügel zeigt die Hospitalschwestern

[1] Die Vergleichung der Enthauptung Johannes mit der gleichnamigen Darstellung Rogers van der Weiden im Berliner Museum (Nr. 534^{b}) macht es wahrscheinlich, dass das letztere Bild von dem jüngeren Meister gekannt und benutzt worden. Weniger zu betonen wäre die an sich auch nicht geringe Analogie der Hauptgruppen, als die verwandte Anordnung des Hintergrundes: die Halle rechts, in welcher Herodes das Gelage hält und die anstossende Strassenperspective. Die Motive sind nur in dem späteren Werke weiter entwickelt worden, der Kern ist der gleiche.

Agnes Casembrood und Clara van Hulsen von ihren Namensheiligen begleitet.

Als Schöpfer dieses wunderbaren Werkes wird Hans Memling genannt, dessen Leben allmählich in eine Legende sich verwandelte und an das Johanneshospital in Brügge ausschliesslich angeknüpft wurde.[1] Nach einem fröhlichen Wanderleben versuchte Memling sein Glück auch als Soldat. Er schloss sich dem Heere Herzog Karl des Kühnen an, focht bei Nancy 1477 und empfing hier eine schwere Wunde. Mühsam schleppte er sich bis in seine Heimatstadt zurück, besinnungslos sank er an der Pforte des Johanneshospitals nieder. Er wurde hier aufgehoben, liebevoll gepflegt und glücklich geheilt. Aus Dankbarkeit für die von den Hospitalmönchen und Nonnen genossenen Wohlthaten malte Memling nicht allein für die Kirche des Hospitals den kleinen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina, sondern schmückte auch mit köstlichen Gemälden den Schrein, in welchem Reliquien der heiligen Ursula und ihrer Jungfrauen bewahrt werden, und stiftete überhaupt noch viele andere Werke, ohne jemals eine Bezahlung dafür anzunehmen.[2]

---

[1] Es erscheint kaum mehr nöthig, zu erinnern, dass Hans Memling längere Zeit unter dem Namen Hemling ging und geradezu überflüssig, die Richtigkeit der Schreibweise Memling noch ausführlich zu beweisen, nachdem sie in den Urkunden als die allein und ausschliesslich gebrauchte erscheint. Die (nicht gleichzeitige) Aufschrift auf dem Rahmen der Vermählung der h. Katharina: „OPVS IOHANIS ĦEMLING.ANNOMCCCCLXXIX“ gab Anlass zu dem Irrthume. Man las (*Descamps Vie des peintres Flamands, Paris 1753,* fing damit an) den ersten Buchstaben in seinem Namen nicht M sondern H. Dass für den Laut m sowohl der Buchstabe M wie Ħ in Inschriften des XV. Jahrh. eintrete, hat u. a. auch Lödel (*Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte, Köln 1857)* bewiesen. Doch darauf kommt es nun nicht mehr an, nachdem die Urkunden den Entscheid gegeben haben.

Ist nun endgültig der Name Hemling gefallen, so hat es aufgehört Gegenstand des Streites zu sein, ob unser Meister den Hemlings von Constanz, welche die Lassberg'sche Chronik erwähnt (*Kunstblatt 1821. Nr. 21),* entstamme, oder den Hemlings von Bremen, welche Lappenberg in der Chronik des Gerhard Rynesberch und Herbord Schene (*Lappenberg, die Geschichtsquellen d. E. u. d. S. Bremen 1841)* ententdeckt hat.

[2] Die Legende hat Descamps zuerst 1753 in Umlauf gebracht. Sie ist seitdem nicht nur wiederholt, sondern auch erweitert worden. Noch 1850 las man sie in dem Kataloge der im Johannes-Hospital bewahrten Gemäldesammlung.

Ob wohl jemals die Legende aufhören wird, gläubige Gemüther zu finden? Sie ist erst im Laufe des vorigen Jahrhunderts aufgekommen, in welchem die ganze niederländische Kunstgeschichte eine Umdeutung in das Anecdotenhafte erduldet hat, und entbehrt vollständig des historischen Grundes. Sie spricht aber zum Herzen, enthüllt in dramatischen Zügen ein rührendes Bild vom Künstlerleben, seinen Leiden, seinen Opfern und seinem selbstvergessenen Wirken, scheint so innerlich wahr, dass man sich den Glauben an die äussere Wahrheit nur ungern rauben lässt.

Wir können uns ganz wohl die Entstehung der seltsamen Gerüchte über Memling's Schicksale denken. Es liegt etwas Geheimnissvolles, die Phantasiethätigkeit Herausforderndes in dem plötzlichen Auftreten Memling's in Brügge. Bis dahin ist sein Namen schwerlich in weiten Kreisen bekannt gewesen. Ist die Vermuthung begründet, die ihn die Werkstätte Rogers van der Weyden besuchen lässt, so hat wahrscheinlich der Ruhm des Lehrers das Dasein des Schülers verdunkelt. Auf kurze Zeit entwickelt er dann eine glänzende Wirksamkeit, um alsbald wieder für Jahrhunderte in völlige Vergessenheit zurückzusinken. Als nun die Erinnerung an ihn wieder auftauchte, stand man einzelnen wenigen Thatsachen gegenüber, die nach Ergänzung und Erhellung riefen. Beide bot am raschesten die erfinderische Phantasie. Dass die strenge historische Kritik dazwischen trat, war um so weniger zu erwarten, als die Geschichte überhaupt sich gegen Memling überaus grausam erwiesen hatte.

Obgleich er an Grösse und Bedeutung nur den Brüdern van Eyck nachsteht, so war er doch schon van Mander fast ganz unbekannt geblieben. Er nennt ihn unter dem grossen Haufen der „verscheyden schilders", deren Leben er nur „stuckwijs" kennt: „von Brugghe een utnemende meester in so vræghen tijt, gheheeten Hans Memmelinck."[1] Lampsonius,

---

[1] *Van Mander p. 205. edit. 1617. Bl. 127v.*

der alle niederländischen Künstler in lateinischen Versen preist, hält nicht ein Wort für Memling bereit, dessen ehrlichen Namen Hans Vasari in Ausse verwandelt,[1] wie Descamps den Memling in Hemling.[2] Wo Memling geboren wurde, ist Niemand im Stande anzugeben. Manche nehmen Brügge, als seine Geburtsstatt an, und führen van Mander als Gewährsmann an;[3] andere halten sich an den Taufnamen Hans, welcher einen deutschen Ursprung verrathe.[4]

Eine Stimme endlich macht ihn zum Sohne eines Lütticher Architekten, und lässt ihn im funfzehnten Jahrhundert in den Diensten des Herzogs von Savoyen stehen.[5] Eine unanfechtbare Entscheidung zu treffen, ist nach dem Stande unserer Kenntniss nicht möglich. Für die niederländische Herkunft fällt jedenfalls stark in die Waagschale seine Erziehung. Diese ist ausschliesslich niederländischer Art, wie ja auch die ganze Kunstweise, welcher er huldigt, den Niederlanden angehört.

Der schon öfter erwähnte anonyme Kunstfreund, welcher im sechszehnten Jahrhunderte oberitalienische Sammlungen besuchte und beschrieb, sah in der Sammlung des Cardinal

---

[1] *Vasari I. 163, IV. 76. XIII. 148.*

[2] *Descamps, Voyage pittoresque. Paris 1753.*

[3] Auch *Lemaire* in seiner „*Couronne margueritique*“ (S. Anhang) sagt: „Il y survint de Bruges maistre Hans.“

[4] Die Hauptautorität für den deutschen Ursprung Memling's ist folgende Stelle in *Vaernewyck*, der in seiner *Historie van Belgie* ch. 60, p. 133 sagt: „Item die Stadt Brugghe is verciert in des Deutschen Hans Schildereien.“ Dass unter dem deutschen Hans eben Memling gemeint sei, wird von den Vertheidigern des deutschen Ursprungs behauptet. Vgl. *Johanna Schopenhauer, Reise am Niederrhein I. 227.* Auch Weale im *Beffroi II. 213* hält die deutsche Herkunft wahrscheinlich, jedenfalls ist auf diese Art der in Flandern ungewöhnliche Namen Hans am leichtesten zu erklären.

[5] Hr. Theodor Fivel, Architekt in Chambery, hat mehrere Urkunden gefunden, welche die Existenz eines Malers Johannes beweisen, eines Sohnes des Jehan von Lüttich, welcher letztere 1383 von Bonne de Bourbon zum Baumeister der Grafschaft (conté) Savoyen ernannt wurde. Dieser Johannes wird „pictor domini“ in den Urkunden genannt und zeigt sich 1429—1431 am Hofe der Grafen von Savoyen thätig. Fivel (in privater Mitth.) hält diesen Johannes für identisch mit Memling, wogegen aber die Chronologie spricht, ganz abgesehen davon, dass der savoyische Johannes möglicher Weise nur Fahnen und Wappen gemalt hat, wie so viele seiner Collegen an den kleinen Höfen,

Grimani in Venedig 1521 ein Portrait, welches Memling's Züge im Alter von 65 Jahren trug.[1] Ist diese Angabe richtig und halten wir damit Memling's Todesjahr 1495 zusammen, so dürfte wohl die Behauptung, dass er um das Jahr 1430 geboren sei, nicht allzu sehr von der Wahrheit abweichen. Keine positive Gewissheit besitzen wir auch über die niederländische Stadt, in welcher er den Unterricht genoss. Doch sprechen Thatsachen dafür, dass er die Anfänge seiner Kunst in Brüssel erlernte. Vasari nennt ausdrücklich als seinen Meister den Roger van der Weyden,[2] im sechszehnten Jahrhunderte werden Bilder als das gemeinsame Werk Roger's und Memling's angegeben[3] und auch gegenwärtig stossen wir noch auf einzelne Bilder, deren Stil und Technik keinen anderen Schluss gestattet, als dass sie von Memling in der Werkstätte Roger's ausgeführt sind.

Die Zahl der Fragen, auf welche keine Antwort gegeben werden kann, ist noch nicht zu Ende. In welchem Jahre kam Memling in die Werkstätte Roger's? Wie lange dauerte seine Lehrzeit? Hat Memling auch nach Schluss derselben als Gehilfe oder Geselle bei Roger gearbeitet? Wollen wir einer Nachricht des Anonymus[4] Glauben schenken, so malte Memling bereits im Jahre 1450 das Bildniss der Herzogin Isabella von Burgund, betrieb also schon damals in selbständiger Weise die Kunst. Doch ist der Anonymus für uns keine so unbedingte Autorität, dass wir auf sein Wort allein (das Bild selbst ist verschwunden) die Abschnitte in Memling's Leben regeln. Das nächstfolgende Datum befindet sich auf einem Bildnisse im eng-

---

[1] *Anonymus Morelli p. 75.* S. Anhang.

[2] *Vasari XIII. 148.*

[3] „Item. Ung Dieu de pitié estant es bras de nostre Dame ayant 2 feulletz dans chascuns desquels il y a ung ange et dessus les dits feulletz il y a une Annunciade de blanc et de noir. Fait le tableau de la main de Rogier et les dits fuilletz de celle de maitre Hans.“ Auszug aus dem Inventar Margaretha's von Oesterreich (1524) in Revue archéolog. 1850. p. 60. Vgl. *Glay, Maxim. et Marguerite d'Autriche II. 480.*

[4] *Anonymus Morelli p. 75.*

lischen Privatbesitze.[1] Es soll nicht allein von Memling's Hand gemalt sein, sondern ihn selbst vorstellen und zwar verwundet und in der Tracht eines Spitälers. Da die Jahreszahl 1462 dem Gemälde beigefügt ist, so besässen wir einen Schlüssel, den Eintritt Memling's in das Johanneshospital festzustellen. Das besonnene Urtheil findet aber in allen diesen Schlüssen nichts als Luft. Grundlos ist die Behauptung, dass das Bildniss des jungen Mannes in braunviolettem Gewande und gleichfarbiger schirmloser Mütze die Züge Memling's trage oder in dem Costume der dargestellten Persönlichkeit die Tracht eines Brügger Spittels vorliege. Auf die Legende von der Einkehr des verwundeten Malers in das Hospital stützt sich die ganze Deutung des Bildes, mit der Legende steht sie aber, was freilich die mythenbildende Phantasie niemals gekümmert hat, zugleich in unlöslichem Widerspruche. Wie kann Memling bereits 1462 verwundet sein und die Spitteltracht angezogen haben, da er doch erst nach der Schlacht bei Nancy 1477 nach Brügge flüchtete?

Vor dem Jahre 1470 ist keine sichere Spur unseres Künstlers nachweisbar. Sie führt uns nach Italien, wo sich Memling's Bilder einer besonderen Beliebtheit erfreuten. Besass doch der Cardinal Grimani in Venedig im Jahre

---

[1] Es befand sich früher im Besitze Roger's und Ader's. Wo es sich gegenwärtig befindet, ist unbekannt. Vielleicht ist es dasselbe, welches der Anonymus in der Casa Zuanne Ram in Venedig erwähnt. Das dort befindliche kleine Bildniss (das englische Portrait misst 12″—8″) auf Roger geschrieben, trug auch die Jahreszahl 1462 *(Anon. Mor. p. 78)*. Passavant *(Kunstreise S. 94)* hat aus den geschlitzten Aermeln die Verwundung herausgesehen. Sie sind, wie der ganze Anzug des Mannes die einfache Tracht der Zeitgenossen und haben mit dem Hospital nichts gemein. Aber natürlich, nachdem die Phantasie einmal das Hospital S. Johann mit Memling verknüpft hatte, witterte sie überall Spitalluft. So wird z. B. auf der Anbetung der Könige von Memling der eine Zuschauer in längerem Barte, mit orangegelber Mütze gleichfalls für einen Spitalbewohner ausgegeben. Passavant, der eine Abbildung des Londoner Portraits giebt, behauptet, dass es ganz in der Art Memling's sei und seiner würdig, so dass er an der Hand nicht zweifelt. Spätere Forscher haben gefunden, dass es weder von Memling noch von Roger herrühren könne. Wir werden es unter den Werken des Dierick Bouts einordnen.

1520 nicht weniger als vier Portraits von Memling's Hand gemalt und eine noch grössere Zahl von Flügelaltären.[1] Ein anderer hochgebildeter Kunstfreund Italiens, der Cardinal Bembo, bewahrte gleichfalls in seiner auserlesenen Sammlung in Padua einen Flügelaltar von Memling. Der Anonymus sah dieses Diptychon und beschreibt es folgendermaassen: „Ein kleines Bild in zwei Flügeln. Auf der einen Seite sitzt in einer Landschaft der bekleidete Johannes der Täufer mit dem Lamme; auf der andern Seite ist in einer Landschaft die Madonna mit dem Kinde dargestellt. Es ist von der Hand des Zuan Memeglino aus dem Jahre 1470."[2] Wenigstens der eine Flügel dieses Bildes, des ältesten, das wir bis jetzt von Memling kennen, hat sich erhalten und zwar in der Münchner Pinakothek. Die äussere Beglaubigung fehlt allerdings der Münchner Tafel, und wie sie aus Padua schliesslich in die Isarstadt gelangte, ist nicht bekannt. Sie stimmt aber genau mit der Beschreibung, welche der Anonymus von dem Bilde Bembo's gibt, überein und sie trägt in der sorgfältigen Arbeit, in der überaus feinen technischen Vollendung das Gepräge Memling's.

München Johannes der Täufer.

Der Täufer im Wamms aus Kameelhaaren und dem rothen Mantel darüber sitzt auf einem Felsstück neben einer Quelle und weist auf das weidende Lamm hin, während am Rande des entfernteren Gehölzes ein Hirsch stille steht, um zu trinken. Der Maler des Bildes offenbart sich bereits als ein gesetzter Künstler, welcher alle Schwierigkeiten der Ausführung beherrscht, mit allen Kniffen und Pfiffen der Technik vertraut ist und durchaus befähigt, unter den Genossen einen hervorragenden Platz sich zu erobern.[3] Die

---

[1] *Anonymus Morelli p. 75.*

[2] Ebendort p. 17 und 20.

[3] München, Pinakothek. Cab. Nr. 105. Holz. 0.30 h. — 0.24 br. Die vergoldete Inschrift: H. V. D. Goes 1472 ist gefälscht. Aus dem Nachlass des Königs Max I. erworben. Der schüchterne Versuch des Katalogs (von R. Marggraf), auch den anderen Flügel des Bemboschen Bildes in Nr. 54 der Pinakothek zu entdecken, hatte keinen Erfolg.

Münchner Tafel bereitet uns auf die Meisterschaft vor, welche wir schon in dem nächstfolgenden Werke Memling's, einer der grössten Schöpfungen der Kunst jener Zeiten, begrüssen. Wir meinen das jüngste Gericht in Danzig.

Wie so viele andere niederländische Bilder, so war auch das jüngste Gericht bestimmt, die Augen italienischer Kunstfreunde zu erfreuen. Im Jahre 1473 wurde es mit vielen anderen Gütern in Brügge auf ein Schiff verladen, welches die Agenten des Hauses Medici, die wohlbekannten Portinari, für die Rechnung italienischer Geschäftsfreunde befrachtet hatten. Dass das Werk, ein stattlicher Altarschrein, nicht nach dem sonnigen Süden, sondern dem rauhen Nordosten, in das preussische Ordensland schliesslich gelangte, hängt mit den Verwickelungen des Hansabundes zusammen.

Das funfzehnte Jahrhundert sah den höchsten Aufschwung der deutschen Hansa, im weiteren Verlaufe aber auch den Beginn des Niederganges ihrer Macht. Diese brach sich an der Erstarkung der scandinavischen Reiche, an der Stiftung des geschlossenen burgundischen Herzogthums und an dem Aufkommen selbständigen Handelsgeistes in England. Die Hansa weigerte den „Merchant adventurer", wie die englischen Kaufleute heissen, die nach fremden Ländern handelten, Theilnahme an den Vortheilen, die sie selbst genoss. Zur Wiedervergeltung wurden ihre eigenen Privilegien in London beschränkt, theilweise ganz vernichtet. Die Folge war mehrjähriger Streit und Krieg (1468) zwischen England und der Hansa, welchen nicht allein die regelmässigen Kriegsflotten durchfochten, in welchem auch Kaperschiffe der Piraten mit wechselndem Glücke eingriffen.

Im Bunde der Hansastädte nahm damals Danzig eine hervorragende Stellung ein, im sogenannten preussischen Viertel führte es sogar thatsächlich die Herrschaft. Unter den Ansprüchen der englischen Kaufleute hatten Danzigs Monopole mit am meisten gelitten, kein Wunder, dass es an dem Kriege mit Eifer sich bethätigte. Paul Beneke

und Merten Bardewig, zwei Danziger Schiffer, von deutschen Kaufleuten in Brügge ausgerüstet, erwarben sich einen besonders gefürchteten Namen. Nachdem Paul Beneke bereits 1470 ein grosses englisches Schiff aufgebracht, im folgenden Jahre sogar den Mayor von London gefangen genommen hatte, übernahm er 1472 das Commando über das grosse „Krawell“ (eine ehemalige französische Caravelle, welche nach Danzig verkauft und jetzt als Kaper ausgerüstet worden war), den Peter von Danzig und kreuzte im Canale. Eine unerwartet reiche Beute fiel ihm in die Hände. Im Hafen von Sluys wurde eine mächtige Galeyde oder Galeere ausgerüstet, mit einem Maste von 138 Fuss Höhe und einem doppelten Vordercastelle. Sie war ursprünglich in England gebaut und wie es scheint auch jetzt noch im Besitze von Engländern und zunächst London anzulaufen beordert. Doch gehörten die Rheder der italienischen Nation an, und auch die Fracht war theilweise für italienische Häfen bestimmt. Der grössere Theil der Ladung war als Eigenthum des mediceischen Agenten Thomas Portinari eingeschrieben und bestand u. a. aus Leinwand, Tüchern, Pelzwerk, Specereien, „Tapisserien“, goldenen auf Seide gewirkten Stoffen, im Gesammtwerth von 60000 Pfd. grosz, was nach heutigem Gelde etwa 1,400,000 Mark beträgt. Im Angesicht der englischen Küste, in der Nähe von Southampton griff Paul Beneke am 10. April 1473 die Galeere an, die sich dadurch sicher wähnte, dass sie die burgundische Flagge aufgezogen hatte, und nahm sie nach hartnäckigem Kampfe. Die Beute war gross, so dass jeder der Schiffsleute oder „ruter“ ausser einem Antheile von 80—100 Mk. noch ein Prisengeld von 21 Mk. erhielt. Das Gut aber in Sicherheit zu bringen und von den Schiffseigenthümern, drei Danziger Patrizier, welche der St. Georgenbruderschaft angehörten, den Verdacht der Seeräuberei abzuwehren, kostete einige Mühe. Denn sowohl der Herzog von Burgund, dessen Flagge beschimpft war, wie die Florentiner Kaufleute, deren

Güter genommen worden, strengten Klage an und verlangten die Rückgabe der, wie sie behaupteten, widerrechtlich erbeuteten Ladung. Die Schiffseigner waren klug genug, die eroberte Galeyde nicht nach Danzig zu bringen, sondern sie auf dem Gebiete des Erzbischofs von Bremen in Stade mitsammt der Ladung zu verkaufen und den Erlös zu theilen. So wurde der Rath der Stadt Danzig von der Mitschuld befreit, die Streitsache aus dem Wege geschafft. Aber Lärmen gab es noch lange und genug. Sogar Papst Sixtus IV. mischte sich in den Prozess, welchen im Namen Portonaris der Procurator Spinelli führte. Auf das Ansuchen des Lorenzo und Giuliano de Medici, des Antonio Marcelli, Francesco Sasseti und anderer Florentiner Kaufleute, die alle an der Fracht der Galeere Theil hatten, sandte der Papst eine Bulle nach Danzig, in welcher er seinen geliebten Sohn den „perrata" Paul Beneke mit Kirchenstrafen bedrohte, falls dieser die erbeuteten „mercanzien" und Güter nicht zurückerstatten würde. Erst nach vielen Jahren ging der Streit zu Ende, nicht durch Urtheilsspruch oder Vergleich, sondern dadurch, dass er über viel grösseren Wirren in Vergessenheit gerieth.[1]

Auf dieser Galeere befand sich nun auch ein mächtiger Altarschrein, das so berühmte Danziger jüngste Gericht. Die Schiffseigner, Glieder der Georgsgilde, stifteten dieses Beutestück auf den Georgsaltar in der Pfarrkirche[2] und in der Pfarrkirche oder Marienkirche ist es bis heutigen Tages,

[1] „Item den anderen Dinstag noch pasca do nam paul benke mit dem grossen Krawel ein galeide von 23 faden mast, ein dupelte vorkasteele; sie war gesigelt ausz der welinge vnd solde zu lunden wesen. Als das gut, das do vercertificiret was, trog 60000 ℔. grosz, do wurden 400 beiten, de man 100 mark, auch 80 mark, vnd 21 mark pilliast." *Caspar Weinreich's Danziger Chronik (c. 1496 verfasst) herausg. von Hirsch und Vossberg. Berlin 1855. S. 13.* In der Beilage I. „Das grosse Krawel, die Galeyde und das Bild vom jüngsten Gericht" wird der ganze Handel ausführlich auseinander gesetzt, dort in der Anmerkung p. 102 der Wortlaut der päpstlichen Bulle v. J. 1477 mitgetheilt.

[2] „Auf dieser galeide ist die taffel gewesen, welche auf s. jorgens junkern altar gesetzet ist, ein schön, aldes, kunstreiches malwerk vom jüngsten tage. Do sol vnden bei des engels rechtem Flügel geschrieben sein des meisters namen: jacob und: ANNO DONI CCCLXVII." *Weinreich's*

obgleich von Kunstfreunden viel begehrt, 1807 sogar durch Denon nach Paris entführt und bei der Rückstellung 1815 von der preussischen Regierung zum Ankauf vorgeschlagen, als ihr Hauptschmuck geblieben.[1]

Danzig Marienk. jüngstes Gericht.

Das ist alles, was wir von der äusseren Geschichte des Werkes wissen. Gern möchten wir die Kunde vermehren und wenn wir die Aussentafeln der Flügel betrachten, wähnen wir einen Augenblick, diese weitere Kunde wirklich gewinnen zu können. Wir meinen, die hier angebrachten Portraits, Wappen und Mottos müssen sprechen. Bis jetzt waren aber alle Versuche, ihre Stummheit zu brechen, vergeblich, so überraschend naturwahr und lebendig, als ob uns die geschilderten Personen gewiss schon oft begegnet und gute Bekannte wären, die Portraits der Stifter gemalt sind. Rechts, am Fusse einer grau in grau gemalten Marienstatue knieet barhaupt ein Mann mittleren Alters, den Leib vollständig in einen weiten schwarzen Pelzrock eingehüllt, ihm gegenüber, unter der Statue des Drachentödters Michael ist die Stifterin dargestellt, in rothem Kleide, mit seidenen Schlitzen und Hermelinbesatz. Der Kopf des Stifters ist leider theilweise übermalt, daher ein näheres Eingehen auf seinen Charakter unthunlich. Die jugendliche anmuthige Dame besitzt eine hohe Stirn, eine schmale, regelmässige Nase, helle Augenbrauen, dunkle wie Schlehen glänzende

---

Chronik (p. 13) aber erst Zusatz Bornbach's aus d. J. c. 1577.

Melmansche Chronik (XVI. Jahrh.): 1473 do nam Pauel Benecke ein Schipper, von einem Holländer eine galleyde, darin die Tafel, die auf S. Georgens-Altar steht in der Pfarrkirche, mit grossem Gute befunden wart.

Kl. Melmansche Chronik (XVI. Jahrh.): Anno 1473 nahm Paul Behnke die Galee, darin die Taffel war, die auf dem Junkeraltar steht und dorin war gross Gut. Die Taffel ist gemahlt, wie man sagt; dass dorin geschrieben sey Anno CCCLXVII vnten bei des Engels rechtem Flügel.

[1] Angeblich (*Hinz, Das jüngste Gericht in der Marienkirche, Danzig* 1863) hat schon Kaiser Rudolf II. die Summe von 40000 Gulden für das Bild geboten, ähnliche Anerbietungen soll ein Kurfürst von Sachsen und Peter der Gr. gemacht haben. Die preussische Regierung, welche das Bild gern für das Berliner Museum erworben hätte, wollte ausser der Summe von 20000 Thalern eine Copie der Sixtinischen Madonna der Stadt Danzig schenken.

Augen. Um den Kopf hat sie ein feines weisses, von Goldfäden und Perlen durchzogenes Tuch geschlungen, das bis auf Brust und Schultern herabfällt und mit einem Perlenhalsband den Hauptschmuck bildet. Am Sockel der Marienstatue ist das Wappen des Stifters angebracht: Im goldenen Schilde, überdeckt von einem schräg linken blauen Balken ein rechts gewendeter schwarzer Löwe mit rother Zunge, Krallen, Augen und weissem Gebisse. Das Wappen der Frau, an der Plinthe des h. Michael zeigt in einem rothen Schilde, überdeckt von einem schräg linken blauen Balken mit drei Zangen einen goldenen Löwen mit rother Zunge und weissen Krallen, im rechten oberen Schildtheile einen Zirkel mit flatterndem weissen Bande, darauf den Wahlspruch: „Pour non fallir.“[1]

Die Devise würde auf die italienische Familie der Branda-Castiglione weisen, die sie gleichfalls führte,[2] nicht so die Wappen, welche von Heraldikern als dem Geschlechte der Grafen von Flandern und der Grafen van Voerne angehörig bezeichnet werden. Niederländische Abstammung verrathen auch die Züge der beiden Stifter; nur bleibt es dann räthselhaft, dass ein von Einheimischen gestiftetes Werk aus dem Lande ausgeführt wurde. Italienische Physiognomien wären in solchem Falle mehr am Platze gewesen. Inmitten all dieser Unklarheiten und Räthsel ist nur eins gewiss, das das jüngste Gericht von Hans Memling gemalt wurde, und eins unzweifelhaft, dass dieses vor dem April 1473 geschah.[3]

---

[1] Die Wappenbeschreibungen nach Hirsch in Weinreich's Chronik p. 92.

[2] Vgl. *Quast u. Otte, Zeitschrift f. chr. Archäologie II. p. 180.*

[3] Diese Zeitbestimmung wird nicht durch die auf der Mitteltafel befindlichen Zahlzeichen CCCLXVII, von welchen gegenwärtig nur die letzten fünf sichtbar sind, alterirt. Die Entstehung des Bildes im 15. Jahrh. kann gar nicht angefochten werden. Bekanntlich hat kaum ein Werk so zahlreiche Wiedertaufen erfahren, wie das Danziger jüngste Gericht. Von dem Michael Schwarz (durch Verwechslung citirt) und Michael Wohlgemuth ganz abgesehen, wurden Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Albert van Ouwater und Roger van der Weyden mit der Ehre der Autorschaft bedacht.

Als unmittelbares Vorbild diente dem Künstler das jüngste Gericht van der Weyden's in Beaune, selbst in den Umrissen der Composition hat sich der Schüler genau an das Muster des Meisters gehalten.

Am goldenen Firmamente spannt sich ein Regenbogen, welcher Christus dem Weltenrichter zum Sitze dient; auf der ehernen Weltkugel ruhen des letzteren Füsse. Den feierlichen Ernst der Handlung zu erhöhen sind auch die goldenen, silbergeränderten Wolken bestimmt, welche den himmlischen Sitz Christi stützen, sowie die Symbole der Reinheit und Gerechtigkeit zu seinen beiden Seiten, der Lilienstengel und das zweischneidige Schwert und die Werkzeuge der Passion, von vier zuoberst auf der Tafel schwebenden Engeln getragen.

Schon räumlich wird auf diese Art Christus als der Mittelpunkt der ganzen Darstellung bestimmt. Lange blonde Locken und ein dünner spitz zulaufender Bart rahmen ein knochiges gezogenes Gesicht von trübseligem Ausdruck ein. Durch die Armbewegung, indem Christus mit der Rechten den Segen ertheilt, mit der andern Hand die Verdammten zurückweist, wird sein fahlfarbiger, hagerer, abgezehrter Leib sichtbar. Nur theilweise bedeckt ihn ein rother Mantel, dessen ausgehende Falten scharfbrüchig mit unerschrockenem Realismus über den Regenbogen wie über eine Holzbank gelegt sind. Zur linken knieet ältlich und bleich aufgefasst die Madonna; sie starrt in das Weite, ihre Stirn und ihr Hals sind durch die zahlreichen Falten des weissen Schleiers verhüllt, der Haar und Nacken bedeckt; hinter ihr haben sich in einer Reihe sechs Apostel, angeführt von dem h. Petrus, niedergelassen, mit leise bewegtem Ausdrucke, und geringem Wechsel der Stellungen. Auf der anderen Seite schliessen Johannes der Täufer und die anderen sechs Apostel die Gruppe ab. Ihre Haltung ist lebendiger, sie reden unter einander und machen sich gegenseitig aufmerksam auf die

beiden Engel, welche unterhalb der Wolkenschicht die Todten in das Gericht rufen.

Auf den letzten Ton der Posaune verlassen die Guten und die Bösen ihre Gräber. Der Erzengel Michael in blanker Goldrüstung strahlend, mit Pfauenflügeln geschmückt, der das Amt Mercurs in der christlichen Mythologie geerbt hat und die Seelenwaage in seiner Hand hält, scheidet durch seine mächtige Gestalt die Gebenedeiten von den Verfluchten. Zwei Seelen, die Vertreter der beiden Classen werden in den Waagschalen gegen einander abgewogen. Das Gebet des einen bringt die Schale, in welcher er knieet, zum Sinken, dagegen ist der andere zu leicht befunden worden. Vergebens krümmt sich der arme Sünder und sträubt sich, den Genossen, die von Teufeln in das ewige Feuer gejagt werden, zu folgen. Ein Stoss mit der Engelslanze wirft ihn aus der Waagschale heraus. Links vom Erzengel gewahren wir einzelne Auferstandene, welche auf ihr Urtheil harren und ihre Angst und Furcht in mannigfachen Bewegungen ausdrücken.

Andere haben bereits das Gericht bestanden und lenken ihre Schritte, vor Freude verklärt, Dankgebete sprechend, nach der Stätte der Seligen. Ein verdammter Sünder will in dem Gedränge sich mit einschleichen, wird aber noch rechtzeitig von einem Engel ertappt und zurückgewiesen. Die Klauen des Satans nehmen ihn in Empfang.

Auf dem linken Flügel sind die Pforten des Paradieses durch ein prachtvolles gothisches Portal, zu welchem eine stattliche Stufenreihe führt, und in dessen Zinnen Engel Loblieder erschallen lassen, wiedergegeben. Der h. Petrus begrüsst auf der untersten Stufe die Ankömmlinge, die dann in dichtem Gedränge die Treppe emporsteigen und von Engeln mit priesterlichen Gewändern bekleidet werden.

Der tiefe Höllenschlund gähnt uns auf dem anderen Flügel entgegen. Aus den Felsenklüften schlagen gewaltige Flammen empor, in welche die Verdammten in Massen

stürzen oder einzeln von grausamen Teufeln geschleppt und gezerrt werden. Die Verzweiflung prägt sich in den Köpfen ebenso deutlich aus, wie die Todesangst in den krampfhaften Zuckungen der Leiber. Auch die verschiedenen Formen der Qualen hat der Künstler trefflich geschildert. Eben so gut ist es ihm aber gelungen, die Freude und die Seligkeit in den ruhig zufriedenen Zügen der Auserwählten und ihrer feierlichen Bewegung auszudrücken.

Im Angesicht dieses mächtigen Altarwerkes, welches in beklagenswerther Weise unter den Unbilden der Zeit und unverständiger Restauration gelitten hat, fällt jeder Zweifel über Memling's Stellung in der altniederländischen Kunst fort. Er ist ein treuer Anhänger der Brüsseler Schule, welcher ausserdem die heimischen Traditionen festhält und rein bewahrt. Er kann die Erbschaft nach seinem Meister, nach Roger van der Weyden, den trüben Ernst nicht völlig verleugnen, er mildert aber, sanfter von Natur angelegt wie er ist, diese Eigenschaft und mässigt sie durch eine still heitere Ruhe. Ohne an den grossen Linien der Composition wesentlich zu ändern, die Roger für das jüngere Geschlecht musterhaft festgestellt hat, offenbart Memling doch in Zeichnung und Gruppirung eine neue Kraft. Man kann an Memling manches tadeln; er ist ungleich, und stolpert zuweilen über die Schwierigkeiten der Proportion. Er enthüllt aber auch öfter fortgeschrittene Kenntnisse in der menschlichen Anatomie. Wie so viele Niederländer verwechselt auch Memling leicht finsteres Wesen mit würdigem Ernst; sein Christus und seine Apostel haben keine Spur übermenschlicher Schönheit an sich, weder der Ausdruck des Kopfes noch die Körperformen machen bei der Madonna Anspruch auf Idealität. Der Kopf erscheint zu gross, die Schultern und der Leib zu schmächtig. Aber doch giebt es wieder Köpfe, z. B. jenen des Täufers oder Evangelisten Johannes, welche durch die gefällige Freundlichkeit und eine gewisse Würde fesseln, und vollends der h. Michael mit dem leise

schwermüthigen Blicke, mit der leidenschaftslosen Ruhe der Züge findet in den Werken der Zeitgenossen nicht seines gleichen. Unter den nackten Gestalten der Verdammten stossen uns einzelne durch die übertriebenen Verdrehungen der Gliedmassen ab und auch bei den Auserwählten bemerken wir zuweilen eine ängstlich genaue Wiedergabe des gewöhnlichen, wohl gar fehlerhaften Modells. Es gelingen ihm aber bei jenen auch kühne Verkürzungen und er erfreut das Auge bei den letzteren manchmal durch eine feine Körperbildung und eine anmuthige Zeichnung. Zu den auffallendsten Eigenthümlichkeiten des Meisters gehören eine breite, runde Stirn, schüttere Augenbrauen und lange herabhängende Augenlider der Frauen.

Memling erzielt in dem Danziger jüngsten Gerichte durch die Luftperspective und durch das Auseinanderhalten breiter Massen von Licht und Schatten grössere Erfolge als irgend ein Zeitgenosse und wendet das Helldunkel, um einzelne Gestalten kräftiger hervorzuheben, mit entschieden besserer Wirkung an, als Roger van der Weyden. Die Gewohnheit der altniederländischen Maler, die Sonne zu verhüllen, behält er aber bei, so dass wir auch bei ihm vergeblich nach vorspringendem Schatten und einem mächtigen auf irgend einem Theile einer Gestalt concentrirten Lichtstrome suchen.

Die Frage, wie Memling die Gewänder behandelt, dürfte im Angesichte eines Bildes, welches von nackten Gestalten wimmelt, ziemlich überflüssig erscheinen. Doch überzeugt uns selbst das jüngste Gericht, dass Memling eine fast dürftige Einfachheit der Kleiderstoffe liebte und von den scharfen Ecken und Brüchen in den Falten und Ausgängen der Mäntel und Röcke sich ziemlich frei hielt.

Die Farben auf dem oberen Theile des Danziger Altars sind so sparsam aufgetragen, dass sie den Lauf der Umrisse und die Linien der inneren Formen kaum verhüllen; die Folge davon ist eine gewisse Härte und der Mangel an

Luft. An den Figuren des Vordergrundes erscheint die dünne Farbe durch die zarte Pinselführung gemildert, auch besitzt hier das Fleisch eine reizende, wenn auch etwas blasse Durchsichtigkeit, die nicht allein von der feinen Empfindung des Künstlers, sondern auch von seiner hervorragenden technischen Kraft Zeugniss ablegt. Es gab ohne Zweifel eine Zeit, in welcher das Danziger Altarbild eine grössere Anziehung übte als gegenwärtig, in welcher noch nicht die Oberflächen von einer frevelhaft unbarmherzigen Hand zuerst abgerieben und dann von neuem übermalt wurden, in welcher es noch nicht eine wiederholte Restauration erduldet hatte.[1] Selbst in dem gegenwärtigen nicht mehr unversehrten Zustande bleibt das Danziger jüngste Gericht ein hervorragendes Werk der niederländischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts, und es beweist nur den niedrigen Zustand der Kunstbildung, der damals in Danzig herrschte, dass man es, durch eine Inschrift verleitet, ein volles Jahrhundert älter machte und dadurch vielleicht das genauere Forschen nach dem wahren Schöpfer verhinderte. Die Portinari, die italienischen Kaufherren, welche so eifrig und so lange die Herausgabe der Beute forderten, hatten offenbar eine bessere Meinung von dem Danziger

[1] Danziger Kathedrale, Dorotheencapelle, W. S. des N. Kreuzarmes. Holz. Mittelbild 1.74 h. — 1.24 br. Flügel 1.74 h. — 0.62 br. Das Bild hat zuerst 1718 eine Restauration durch den Maler Julius Christoph Krey erfahren, eine zweite Restauration 1815 durch Prof. Bock in Berlin. Xeller und Stubbe in Berlin unterzogen es 1851 einer dritten Restauration, deren Aufgabe es wesentlich war, wieder zu entfernen, was die Vorgänger zu der ursprünglichen Malerei hinzugefügt hatten. Bei diesem Anlasse zeigte es sich, dass der ursprüngliche Kopf des Begnadigten in der rechten Wagschale vollständig entfernt und durch einen neuen ersetzt worden sei und zwar ist derselbe auf eine in das Holz eingelassene Silberplatte gemalt. Bei der Sorgfalt, mit welcher Aeste in dem Holzgrunde vermieden wurden, mag das Silberplättchen an die Stelle eines solchen Astes gekommen sein. Die am meisten beschädigten Theile des Bildes sind folgende: Am Kopfe des Erzengels sind die Lasuren entfernt, die Umrisse nachgezogen worden, um die Schatten zu verstärken. Der rothe Mantel des h. Petrus ist fast ganz abgerieben, die Posaunen blasenden Engel übermalt. Alle anderen Theile haben mehr oder weniger durch Reinigung, Abputz und Uebermalung gelitten.

Bilde und wussten den Werth desselben höher zu würdigen. Dass sie solche Anstrengungen machten, das Kunstwerk wieder zu gewinnen, beweist aber auch das Ansehen, dessen sich Memling bereits in den Jahren 1470—73 in Brügge erfreute. Das ist ein berechtigter Schluss und auch die andere Behauptung lässt sich hören, dass Memling nach seiner ganzen künstlerischen Sinnesweise die Sympathien der Italiener genoss. Weiter zu gehen, etwa einen Aufenthalt Memling's in Italien anzunehmen, erscheint durchaus unzulässig. Man hat dieses aus dem öfteren Vorkommen Memling'scher Bilder in italienischen Sammlungen vermuthet, man hat sogar Anklänge an römische Bauten und in Venedig bewahrte Bilderwerke in seinen Gemälden entdecken wollen. Doch hat sich bei näherer Betrachtung stets das Grundlose solcher Parallelen herausgestellt, ja das Gemälde, in welchem Memling die berühmten Rosse von S. Marco nachgeahmt haben soll, gehört ihm gar nicht an. Es gab wohl eine äussere Möglichkeit, Italien zu besuchen. Im Jahre 1449, als Roger van der Weyden sich in Ferrara aufhielt, konnte ihn der Lehrling Memling begleitet haben. Doch sprechen zahlreiche innere Gründe dagegen. Wenn ein älterer Künstler, wie Roger, in Italien ein Jahr zubrachte, so mochte er immerhin seine Eigenthümlichkeit unversehrt bewahren; es ist aber geradezu unmöglich anzunehmen, dass ein solcher Aufenthalt auf eine jungen Mann nicht den geringsten Einfluss sollte geübt haben. Bei Memling entdecken wir aber keine Spur solcher Einwirkung.

Jene Meinungen, mit einem gewissen Scheine wissenschaftlichen Ernstes vorgetragen, sind in Wahrheit nicht besser begründet, als die Legende von der Armuth und der Verwundung des Künstlers. Sie sind wie diese einzig aus dem Drange entstanden, die Lücken urkundlicher Nachrichten zu ergänzen. Und spärlich genug sprechen die letzteren. Erst gegen das Jahr 1480 empfangen wir wieder Kunde von dem äusseren Leben Memling's, hören von Weib

und Kindern und dass er Haus und Hof in Brügge besitze. Er ist schwerlich in kurzer Frist und durch seine künstlerische Thätigkeit allein zu Wohlstand emporgestiegen. Das erscheint im Angesicht der verhältnissmässig kargen Künstlerlöhne wenig wahrscheinlich. Wir müssen vielmehr ein langsames Emporkommen und was damit zusammenhängt eine längere Sesshaftigkeit in Brügge voraussetzen. Dafür sprechen, selbst wenn wir das Zeugniss des Danziger Altarbildes nicht anrufen wollen, gewichtige Thatsachen.

Willem Vreland oder Wyelandt, ein Nachbar Memling's und wenn wir nicht irren, als Miniaturmaler von einigem Ansehen,[1] hatte im Jahre 1477 einen Vertrauensposten in der Gilde der „Librariers" und Büchermaler inne. In dieser Stellung nahm er den regsten Antheil daran, dass ein bei Meister Memling für die Zunftcapelle bestelltes Gemälde rasch gefördert werde und trug zu den Kosten desselben nicht unbeträchtlich bei.

Die Rechnungen, welche von Vorschüssen melden und eine kleine Restzahlung 1478 nachweisen, haben sich erhalten.[2] Ueber die Beschaffenheit des Bildes belehrt uns ein im Jahre 1499 aufgenommenes Inventar des Zunfteigenthums. Darnach hatte der von „Meester Hans" gemalte Altarschrein vier Flügel und enthielt die Bildnisse

---

[1] Die Vermuthung gründet sich allerdings nur darauf, dass der Namen Vrelandt mit jenem: Wyelandt identisch genommen wird. Der letztere starb 1480 und malte für Philipp den Guten die Bilder im zweiten Theile der „Ystoris de nobles princes de Haynnau." (Bibl. de Bourgogne Nr. 9243.)

[2] 1477. „Item ghegheven den scrinewerker v. sc. gr. te weten II. sc. voor tcassyn van onse taefle, en III. sc. van de duerkins dien ic meestre Hans hebbe gheleend van de ghilde weghe."

„Item, verleit tot Willem Vreland XII. gr. als de duerkins van onse taefle waren meestre Hans besteet te makene."

„Item, noch bet. de scrinewerker van II. and duerkins IV. sc. gr."

„Item, bet, meestre Hans up de II. duerkins die hy heeft van uns te makene 1 lib. gr."

1478. „Item, ghegheven meestre Hans, al samen in een, III. lib. II. sc."

Diese Urkunden hat zuerst *Carton, Annales de la soc. d'Emulat. de Bruges tom. V, 2e série, p. 331* publicirt. Vgl. *Weale, Journal d. b. a. 1861. p. 53.*

des Willem Vreland und dessen Frau.[1] Lange Zeit ist es dann still von Memling's Werke. Erst im siebzehnten Jahrhunderte stossen wir wieder auf eine Spur von demselben. In dem Inventare, in welchem 1619 „alle de kerckelicke ornamenten", welche der Zunft der „Librariers ende schoolmeesters" gehören, aufgenommen wurden, erscheinen angeführt

erstens: ein Altarbild mit Flügeln und drei holzgeschnitzten Figuren: Maria, Johannes und Michael;

zweitens: auf einem Schranke eine Tafel mit den sieben Schmerzen Mariä, wobei bemerkt wird, dass diese Tafel 1624 verkauft wurde, um die Kosten einer neuen Orgelbühne zu bestreiten.[2] Mag im ersten Augenblicke die Wagschale zu Gunsten des Altarbildes sich neigen, so entscheiden wir uns doch bei genauerer Erwägung für die „sieben Leiden" Mariä als das Memlingsche Werk. Denn eine Tafel, welche die sieben Leiden oder Schmerzen Mariä schildert, entdecken wir in der Turiner Galerie; es offenbart das Bild nicht allein den flandrischen Ursprung, sondern trägt auch entschieden die Züge Memling's und zeigt die Portraits des Stifters und dessen Frau. Dieses alles berechtigt uns zu der Annahme, dass wir in dem Turiner Bilde das bis 1624 in der Zunftcapelle der Librariers in Brügge bewahrte vor uns haben und dieses wieder identificiren wir, da nur dieses das Gepräge der Hand Memling's besitzt, mit dem Werke, welches er 1478 auf Anregung Vrelandts schuf. Dass einige Zwischenglieder fehlen, und wir ausser

---

[1] 1499. „Noch bovendien huerlieder autaer tafle metten vier dueren daer aen zynde daer Willem Vreland ende zyn wyf zaligher gedachte in ghecontrofeit zyn, ghemaect by der hand van wylen meestre Hans." *Carton* w. o.

[2] „Inventaris van alle de Kerckelicke ornamenten toebehoorende de guilde van librariers ende schoolmeesters alzo zy waren anno XVJ^{c} ende XIX: „Den outaer. Het tafereel met de deuren ende de drie ghesneden beelden, te weten: Onse — lieve — Vrouw, sinte Michael ende sint Jan. — „Het tafereel van de Seven Weeden Mariæ, staende op de schaprade. Ditzelve tafereel is vercocht in 't jaer 1624, by de gemeent gildebroers, midts dat min een docsael maecte on den nyeuwen orghel en dat daer niet mer en coste opstaen. *Pinchart, Annot. CCXLIV.*

Stande sind, den Weg anzugeben, auf welchem das Bild von den Niederlanden bis nach dem Kloster Bosco bei Alessandria wanderte, ist schlimm, aber nicht entscheidend, ebensowenig als es zu stark betont werden darf, dass am Turiner Bilde die urkundlich angeführten vier Flügel fehlen. Wie oft haben sich bei altniederländischen Altären nur die Mittelbilder oder nur die Flügel erhalten, wie oft sind die verschiedenen Theile eines Schreines weithin zerstreut worden, so dass nur der Zufall den Zusammenhang enthüllt.

Turin Sieben Schmerzen Mariä.

Mag sich nun diese Sache wie immer verhalten, immerhin bleibt das Turiner Bild[1] eine anziehende Schöpfung Memling's und zugleich ein wichtiges Beispiel wie lange sich eine überlieferte Compositionsweise erhalten kann. Wir sehen hier in einem gemeinsamen landschaftlichen Rahmen die verschiedenen Scenen der Passionsgeschichte vereinigt, so dass das Auge von Gruppe zu Gruppe schreitend das ganze grosse Drama schliesslich überblickt. Wir gehen nicht irre, wenn wir einerseits Memling dadurch in die Fusstapfen seines Lehrers und weiter der Bildhauer von Tournai treten sehen, andererseits den Einfluss der dramatischen Spiele darin wahrnehmen.

Die Schilderung beginnt in der fernsten Ecke der Landschaft mit dem Einzuge Christi in Jerusalem. Wir betreten sodann mit Christus das Haus Levi's und wohnen dem letzten Abendmahle bei. Ausserhalb der Mauern Jerusalems, doch schon in grösserer Nähe des Zuschauers, wird Christus durch Judas' Verrath gefangen genommen

[1] Turiner Museum. Nr. 358. Holz, 0.55 h. — 0.90 br. Die Tafel befand sich früher im Dominikanerconvent in Bosco bei Alessandria, wurde bei der Plünderung des Klosters während der franz. Revolution gerettet und dem Könige von Sardinien überreicht. Waagen hielt das Bild für identisch mit jenem, welches Vasari im Besitze Portinaris und Cosmo Medicis beschreibt, Passavant (Kunstbl. 1843 Nr. 62) mit jenem, welches sich nach Vasari auf dem medicaeischen Landsitze Careggi befand.

und zu Pilatus geschleppt. Es folgen die Geisselung, die Kreuztragung und die Kreuzigung, und weiter wieder allmählich nach dem Hintergrunde zu sich verlierend die Auferstehung, die Höllenfahrt, die Erscheinung vor Magdalena und das Gastmahl zu Emmaus.

Hunderte von Figuren kann man auf diesem wunderbaren Miniaturbilde zählen, alle überaus fein ausgeführt und im Farbenglanze strahlend. Die Bewunderung wächst in dem Maasse, als man die Einzelnheiten jeder Scene eingehend prüft; doch muss man zugeben, dass die Wirkung durch die Einbussen an wesentlichen, künstlerischen Eigenschaften immerhin zu theuer erkauft wird. Die Wirkung besteht darin, dass das Bild gleich einer Chronik eine Reihenfolge von Thatsachen erzählt; eingebüsst wird die Einheit der Composition und die geschlossene und dadurch vertiefte Empfindung. Dem Volksgeschmack im Norden sagten solche chronicalische Darstellungen aber in so hohem Grade zu, dass ein Künstler selbst im Falle besseren Wissens sich kaum von denselben hätte lossagen können.

Brügge Vermählung d. h. Katharina.

Ungefähr zu gleicher Zeit mit dem Altarbilde für die Capelle der Buchhändler vollendete Memling auch die Vermählung der h. Katharina, welches Werk am Anfange dieses Capitels erwähnt wurde. Dasselbe eignet sich noch besser zum Ausgangspunkte des Urtheils über Memling's Kunstweise als das Danziger jüngste Gericht und die Turiner sieben Schmerzen, da über seinen Ursprung kein so schweres Dunkel waltet, Memling's Autorschaft zweifellos dasteht.

Auch in der Vermählung der h. Katharina nun sehen wir dem Hauptacte eine grössere Zahl von Episoden beigeordnet, das Gemälde in eine Art Bilderchronik verwandelt. Scenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes füllen den landschaftlichen Hintergrund; sie sind nicht etwa nur flüchtig angedeutet, einzelne wenigstens, wie z. B. der Tanz der Tochter Herodias vollendet ausgearbeitete Compositionen. Kein Zweifel, dass dieselben

das Auge ergötzen, aber ebenso sicher ist es, dass sie zerstreuen und die Aufmerksamkeit von dem Hauptvorgange ablenken, der doch wenigstens in diesem Falle vorzugsweise betrachtet zu werden verdient. Merkwürdig ist ferner, dass der Künstler in der Anordnung der einzelnen Scenen sich der grössten Symmetrie befleissigt, und dadurch die Fülle und Freiheit der Bewegung der verschiedenen Personen eben so sehr wieder einschränkt, als er in der Gesammtcomposition die grösste Mannigfaltigkeit walten lässt. Der Gruppe des linken Flügels, welche die Enthauptung des Täufers schildert, kann der Vorwurf gezwungener Steifheit nicht erspart werden und vielleicht haben es nur die kleinen Dimensionen verhindert, dass wir in der Vision auf Patmos nicht den gleichen Fehler gewahren. Jetzt zeigt dieser Flügel in der Wiedergabe der Menschen und Pferde entschieden eine freiere Bewegung, als sie auf den anderen Theilen des Altarwerkes sichtbar ist. Um die Schilderung des Lobenswerthen fortzusetzen, so sei ferner erwähnt, dass die Gruppe der Madonna, welche das Christkind mit holder Anmuth der knieenden Katharina zuneigt, wahrhaft bewunderungswürdig ist. Die Frauen: die Madonna, die hh. Katharina und Barbara sind in den schlanken Formen gehalten, welche Memling von Roger van der Weyden geerbt hat: die Gesichter erscheinen lang, der Hals dünn, schwanenartig, die Körper wenig fleischig. Doch enthüllt die keusche, jungfräuliche Anmuth der Haltung, die stille, bescheidene Heiterkeit der Züge eine Feinheit der Empfindung, wie sie in keinem niederländischen Maler jener Zeit wieder angetroffen wird. Zuweilen geht Memling noch weiter und fügt zu dem Reize naiver Schönheit noch einen gewinnenden Ausdruck und einen auserlesenen Kopftypus hinzu. Solches wird z. B. in dem Harfe spielenden Engel zur Seite der Madonna bemerkbar. Wendet man den Blick zu den beiden männlichen Hauptgestalten, so entdeckt man sofort, wie ungleich weniger geschickt Memling war,

männliche Kraft zu verkörpern, als die weibliche zierliche Anmuth wiederzugeben. Der sanfte Trübsinn und die stille Ergebenheit des Täufers und des Evangelisten erscheinen uns für Männer fast übertrieben und die Scheu, die knochigen Körper mit Fleisch zu umkleiden, führt unwillkürlich zur Härte und Steifheit der Bewegungen. So sorgfältig er sich auch bemühte männliche Gestalten richtig zu zeichnen, so blieben für ihn dennoch, was allerdings auch die grösste Aufgabe des Künstlers ist, das feinere Muskelspiel, der Ansatz der Glieder, die Bewegung der Arme und Beine unüberwundene Schwierigkeiten. Seine Köpfe überragen bei weitem seine Torsos.

Wenn wir seine Bilder aus einiger Entfernung betrachten, überrascht uns die Abwesenheit breiter Massen von Licht und Schatten. Dieselben sind farbenreicher, aber in der Lichtwirkung schwerlich viel concentrirter als die besten Werke seines Meisters. Es scheint beinahe, als hätte er absichtlich vermieden, die Natur in vollstrahlendem Sonnenlichte zu verkörpern. Mit Jan van Eyck verglichen sind seine Schatten nicht so tief, seine Lichter nicht so scharf einfallend. Schmelz und Rundung erreicht er ohne Contraste und Uebergänge zu Hilfe zu rufen, durch überaus fleissiges Glätten der Farbe. Seine Kunst, auch die geringste Einzelheit naturwahr vorzuführen, erregt immer neue Bewunderung. Die Runzeln und Falten des Fleisches, die einzelnen Haare auf dem Kopfe im Barte wiederzugeben, erlahmt niemals seine Geduld. Welche Wirkung hätte er erreicht, wenn er mit dieser Naturtreue die Kunst des Helldunkels, wodurch erst die Detailwahrheit verklärt wird, verbunden hätte. So, wie er malt, kann nur die genaueste Betrachtung ihm vollkommen gerecht werden.

Besser als auf allen anderen Bildern gelang ihm auf der Tafel der Vermählung der h. Katharina das Christkind. Der Typus, von welchem er gewöhnlich ausgeht, ist an sich schon zarter und anziehender als jener, welchen Roger van

der Weyden verwendet. Wir erfreuen uns an dem stillen freundlichen Wesen, an dem mild ernsten Ausdrucke und dem verständigen Zuge, der aus der breiten, gewölbten Stirn, aus den klaren Augen spricht. Wir werden aber nicht selten in unserer Freude durch die übertriebene Länge des Kopfes gestört. Wird vollends dieser Fehler auch auf den Leib und die Gliedmassen übertragen, mit gekrümmten Knochen und vortretenden Bändern verbunden, so steigert sich der ungünstige Ausdruck. Hier aber auf dem Brügger Bilde der Vermählung der h. Katharina werden die Proportionen im Ganzen gut eingehalten und dem Christkinde durch den intelligenten Ausdruck ein besonderer Reiz verliehen.

Memling's Malweise möchten wir als chromatische bezeichnen. Er versteht es ganz wunderbar, durch blosse Nebeneinanderstellung der Farbentöne die zartesten und wahrsten Harmoniefolgen zu erzielen und verdeckt auf diese Weise vollständig seine Mängel an Relief und Luftperspective. Seine Landschaften stets im herbstlichen Charakter gehalten sind klar und heiter.[1]

Paris, Graf Duchatel Madonna.

Der Geist, in welchem Memling die Vermählung der h. Katharina schuf, überschattet auch zwei Madonnenbilder: die Madonna im Besitze des Grafen Duchatel in Paris und die andere, welche den Namen: Madonna des Sir John Donne führt und in Chiswick, im Schlosse des Herzogs von Devonshire bewahrt wird. Die Madonna Duchatel erinnert in der Gestalt der Madonna an das Brügger Bild, zeichnet sich überdies aus durch die Feinheit und meisterhafte

[1] Brügge, Hospital. Nr. 1. Holz. Mittelb. 1.74 h. — 1.74 br. Flügel 0.74 h. — 0.80 br. Auf dem unteren Rahmen lesen wir die neu übermalte Inschrift: OPVS IOHANIS HEMLING ANNO MCCCCLXXIX. Das Datum erregt Bedenken, da die Epiphanie aus dem gleichen Jahre einen entschieden grösseren technischen Fortschritt offenbart. Die Figur des Harfe spielenden Engels ist durch Retouchen arg beschädigt, die Vision auf Patmos durch Abreibung des Vordergrundes, des Wassers und Himmels noch mehr verdorben. Auch die äusseren Figuren der Stifter haben eine gründliche Reinigung und Retouche erduldet.

Vollendung des architektonischen Details, sowie durch die ausdrucksvolle Wahrheit der zahlreichen Portraits.

Inmitten einer reichen romanischen Kirchenhalle erhebt sich der Marmorthron, auf welchem die Madonna, von einem goldgewirkten Baldachin beschattet, Platz genommen hat. In der Linken hält sie ein Buch aufgeschlagen, mit der Rechten umfasst sie das Christkind, welches, nackt auf dem Schoosse der Mutter sitzend, die Hand zum Segen erhebt. Der h. Jacobus, der Pilgerapostel, welcher sein Haupt zu Ehren der Madonna entblösst hat, führt der Mittelgruppe den Stifter und dessen sieben Söhne zu, während der h. Dominikus auf der anderen Seite die Stifterin und zwölf Töchter (oder weibliche Hausgenossen) geleitet. Die Kirchenhalle schliesst den Hintergrund nicht ab, sondern giebt an beiden Seiten einer köstlich belebten Landschaft Raum, in welcher alle Reize eines miniaturartig malenden Pinsels das Auge erfreuen. Die Madonna und das Christkind tragen den bei Memling üblichen Typus. Einigermassen steif blicken die knieenden Männer und Jünglinge zur Linken der Madonna aus; um so vortrefflicher ist dem Künstler die Charakteristik der Frauen von der würdevollen Matrone im Vordergrunde bis zu den vorwitzig aufschauenden runden Köpfchen der Backfische in der letzten Reihe gelungen.[1]

Chiswick Madonna.

Die Chiswick-Madonna ist besser erhalten und wohl auch noch zarter empfunden. Unter einem Baldachine sitzt die Madonna und empfängt die Huldigungen des Sir John Donne, seiner Frau (in einer hässlichen Spitzhaube) und seiner zahlreichen Kinder in Gegenwart der beiden Schutzheiligen Agnes und Barbara. Durch die Bogen der Halle,

[1] Paris, Sammlung des Grafen Duchatel. Holz. Die Figuren haben etwa $1/3$ Lebensgrösse. Vortrefflich von Braun photographirt; die Gazette des beaux arts XII. p. 250 brachte einen kleinen Kupferstich von Flameng nach dem Bilde. Es befand sich früher in der Sammlung des Generals d'Armagnac in Bordeaux, der es in Spanien erworben hatte.

wo die Scene vor sich geht, blickt man in eine Landschaft, in welcher die Lieblingsmotive des Künstlers: eine Mühle mit dem Müller, eine weidende Kuh, Schwäne auf dem Wasser, angetroffen werden. Dergleichen Staffage belebt auch die Madonnenbilder in den Florentiner Uffizi und in Wörlitz und schmückt den Hintergrund der Portraitdarstellung, welche in Antwerpen unter Antonello's Namen geht. Die meisten Frauenbilder Memling's zeichnen sich durch eine zierliche Anmuth und eine gewisse vornehme Haltung aus. Diese Eigenschaften fehlen auch der Chiswick-Madonna nicht. Dazu gesellt sich aber noch die Kunst in der Wiedergabe der Gewänder und der Nebendinge. Kein anderes Werk seiner Hand zeigt in gleicher Farbenvollendung die letzteren. Die Seitenflügel des Altarschreines zeigen in ganzer Figur den strengsehenden Täufer und den mild und freundlich blickenden Evangelisten Johannes.[1]

Brügge Johannesh. Epiphanie.

Anscheinend demselben Jahre angehörig wie die Vermählung der h. Katharina, aber fast noch vollendeter in der Durchführung ist ein anderes Juwel der Sammlung des Johanneshospitals, die Epiphanie. Man darf dieselbe geradezu als das Meisterwerk der früheren Periode Memling's bezeichnen. Das Bild hat nichts Gezwungenes und zeichnet sich durch lebhafte Farbengebung und kräftigeres Helldunkel aus. Auf dem Mittelbilde ist die Anbetung der h. drei Könige geschildert, in den Umrissen ebenso wie die Darstellung im Tempel auf dem rechten Flügel ganz nach dem Vorbilde Rogers van der Weyden in der Münchner Pinakothek gehalten; an die Stelle der Verkündigung ist dagegen die Geburt Christi getreten.

---

[1] Chiswick. Holz. 28" h. — 27 5/8" im Mittelb., 11 7/8" in Flügeln br. Das Wappen der Familie Donne, nicht Clifford, wie seit Walpole angenommen wurde, hängt an einem Kapitäle eines Hallenpfeilers. Ein Engel zur Linken der Madonna trägt dem Christkinde Früchte auf, der Engel zur Rechten spielt auf einer Handorgel. Einzelne Theile des Gemäldes, welches Weale *(Hans Memling, a notice of his life and works)* in das Jahr 1471 setzen möchte, haben eine Reinigung erfahren.

Wie die Inschrift bekundet, hat Jan Floreins van der Rijst, Aichmeister des Klosters St. Johann, das Triptychon im Jahre 1479 gestiftet. Sein Portrait ist in der Ecke des Mittelbildes angebracht.[1]

Bis zu diesem Zeitpunkte, in welchem sein Talent von den Hospitalbrüdern von St. Johann anerkannt und verwendet wird, sind Memling's äusseres Leben und persönliches Verhalten in völliges Dunkel gehüllt. Erst seit 1480 sind wir im Stande, seine Spuren in Brügge genauer zu verfolgen, die Vorstellungen von seinem Wesen und seinen Verhältnissen zu einem anschaulicheren Bilde zu gestalten. In dem Kriege, der 1479—82 zwischen Ludwig XI. von Frankreich und Maximilian von Oesterreich, dem Erben der burgundischen Macht, wüthete, waren die flandrischen Städte mit einer Kriegssteuer von 500,000 Livres belegt worden. Brügge brachte den auf es fallenden Antheil theils durch Umlagen, theils durch Anleihen zusammen. Unter den zweihundert und vierzig Personen, welche zu der Anleihe Beiträge zeichneten, befand sich auch „Hans Memling der Maler." Beinahe zur selben Zeit (Mai 1480) finden wir ihn als wohlhäbigen Haus- und Grundbesitzer in Brügge, welcher für zwei mit Ziegeln gedeckte Häuser und ein Stück Land in der Strasse „over de Vlaminc brugghe" (jetzt Sint Zooris straet) an die Kirche St. Donatian einen Grundzins entrichtet.[2]

Das Jahr 1480 spielt überhaupt in Memling's Künstlerleben eine grosse Rolle. In diesem Jahre empfängt er von den Hospitalbrüdern von St. Johann den Auftrag, einen Schrein zu entwerfen, in welchen die dem Hospital ange-

---

[1] Brügge, Hospital. Nr. 3. Holz. Mittelb. 0.47 h. — 0.58 br. Flügel: 0.47 h. — 0.25 br. Signirt: OPVS . IOHANNIS . HEMLING . Dit . werck . dede . maken . broeder . Jan Floreins . alias . Van . der . Riist . broeder . profes . van . de . hospitale . van . Sint . Jans . in . Brugghe . anno . MCCCCLXXIX.

[2] Vgl. *Weale im Journal des beaux arts. 1861. p. 22. 35. 36.* und eine fesselnde biographische Skizze Memling's in einer Brügger Zeitschrift: *La Plume, Nr. 54. 1871.*

hörigen Reliquien der h. Ursula übertragen werden könnten.[1] Das Jahr 1480 bezeichnet auch die Vollendung der prächtigen Tafel, im Auftrage der Gerberzunft von Brügge, welche das Gegenstück zu den sieben Schmerzen Mariä in Turin bildet, und in der Münchner Pinakothek bewahrt wird. Aus dem gleichen Jahre stammen endlich mehrere im Brüsseler Museum und in Brügge befindlichen Portraits und endlich die Grablegung Christi im Hospital zu Brügge.

Brügge Hospital Grablegung.

Die Grablegung Christi enthält zwar einzelne Züge, welche Memling eigenthümlich sind, steht aber im Ganzen doch so tief unter dem gewöhnlichen Durchschnitte, dass wir geneigt sind, die Ausführung vorzugsweise Gehilfen zuzuschreiben. Die Madonna, Magdalena und Joseph von Arimathia sind zu Füssen des Leichnams Christi versammelt und geben ihrem Schmerze in einer an Memling sonst nicht bemerkten theatralischen Weise Ausdruck. Dieses gilt besonders von Magdalena, die vollständig an Roger's übertriebene Empfindungweise erinnert. Auf den Flügeln ist die h. Barbara und der Stifter abgebildet, ein junger Hospitalbruder, Adam Reimer, auf dessen Geheiss der Künstler später eine Rheinreise vollführt haben soll.[2] Die Aussenseiten der Flügel schildern die Kreuzfindung und die Maria Egyptiaca, wie sie den Jordan durchwatet.

Den Namen Sibylla Zambetha führt ohne erkennbaren Grund die blasse Büste einer flandrischen jungen Dame, in welcher wir ein Glied der Familie Moreel vermuthen. Willem Moreel, ein Brügger Patrizier, entstammt einer savoyischen Familie, die bereits im 14. Jahrhundert das Bürgerrecht in Brügge erwarb. Er wurde 1472 zum

[1] *Passavant im Kunstblatt 1843. Nr. 62.*

[2] Brügge, Hospital. Nr. 6. Holz. Mittelb. 0.44 h. — 0.36 br. Flügel 0.44 h. — 0.14 br. Ob das Datum 1480 auf dem Rahmen echt sei, möchte fraglich erscheinen. Die Initialen A. R. in der Ecke des Mittelbildes bezeichnen den Stifter Adrian Reims. Der volle Farbenton herrscht vor, auch die Landschaft ist trocken gemalt und gar nicht in der üblichen Weise des Meisters. Doch dürfen wir nicht die vollständige Restauration des Bildes vergessen.

Schöffen gewählt, hielt 1478 und 1483 das Amt eines Bürgermeisters inne und stieg trotz der erklärten Feindschaft Maximilians von Oesterreich zu noch höheren Würden. Seine Frau, Barbara van Vlænderberch, gebar ihm fünf Söhne und dreizehn Töchter, deren eine Maria, in der sogenannten Sibylle abgebildet erscheint. Dafür spricht das ganz gleiche Format, und der mit den Brüsseler Bildnissen gemeinsame ursprüngliche Aufstellungsort: das Hospital des h. Julian in Brügge. Auch in technischer Beziehung stimmen sie überein.[1]

Brüssel Portraits Moreels und seiner Frau.

Die Portraits des Willem Moreel und der Barbara van Vlænderberch sind wahre Muster einfacher bürgerlicher Charaktere. Moreel trägt einen eng anliegenden schwarzen Rock; sein reiches Haar ist vorn kurz verschnitten; Frau Barbara hat eine Spitzhaube aufgesetzt und sich gleichfalls in ein dunkles Gewand gehüllt. Ihren Hauptschmuck bildet ein Perlenhalsband.[2]

Brügge Hospital S. Johann Sibylle.

Einen wenig erfreulichen Eindruck macht die Sibylle von Zambetha. Ohne persönliche Reize, durch die Modetracht, die Kegelhaube z. B. noch mehr verunstaltet, entbehrt das Bild auch fesselnder künstlerischer Eigenschaften. Der Pinsel ist überaus zart geführt, die Farbe ganz fein aufgesetzt. Doch wird die Kraft des Colorits vermisst, die sonst bei Memling für das geringere Relief eintritt. Auch die Zeichnung offenbart eine peinliche Genauigkeit, dass man versucht wird, die Sibylle wie die Bildnisse der beiden Moreel den früheren Jahren Memling's, seiner jugendlichen Wirksamkeit zuzuschreiben.[3] Und die Versuchung wächst,

---

[1] *Beffroi II. p. 182 ff.*

[2] Brüssel, Museum. Nr. 21, 22. Holz. 0.37 h. — 0.27 br. Ursprünglich im Hospital S. Julian in Brügge, dann in der Sammlung van der Schrieck in Löwen, bei deren Auction es 1861 für 5000 Fr. das Brüsseler Museum ankaufte. Die beiden Personen, im Gebete begriffen, knieen an einem Fenster, welches die Aussicht auf eine Landschaft öffnet. Ihre Wappen sind an der Rückseite der Tafeln angebracht. Vgl. *Beffroi. II. p. 189.*

[3] Brügge, Hospital. Nr. 5. Holz. 0.37 h. — 0.27 br. aus dem Hospitale S. Julian übertragen. Auf einem Zettel, an der oberen Ecke des Bildes liest man: „Sibylla Sambetha quæ et persica an. ante Christ.





wenn man ein anderes Werk desselben Jahres zur Vergleichung heranzieht: die sogenannten sieben Freuden Mariä, oder den Marienaltar in München. Dieses Werk bekundet, dass Memling in dieser Zeit ungleich geistvoller und lebendiger in der Auffassung, sorgfältiger und vollendeter in der Ausführung war, und eine kraftvolle Farbe und breiten Auftrag mehr liebte, als dieses an den Moreel-Portraits sichtbar ist.

München Sieben Freuden Mariä.

Aehnlich wie in den Turiner „sieben Schmerzen" haben sich die Stifter des Bildes auf diesem selbst vom Maler verewigen lassen. Links im Vordergrunde knieen in der Tracht stattlicher Bürger der Vater und der Sohn, rechts in der Ecke ist die Stifterin abgebildet. Die an Mauerstücken befestigten Wappen belehren über den Namen und Stand der Stifter. Peter Bultynck, ein angesehener Bürger und Gerber, der dreimal, 1477, 1478 und 1480, das Schöffenamt bekleidete, seine Frau Katharina van Ryebecke und ihr Sohn Adrian Bultynck haben den Altarschrein, dessen Flügel längst abhanden gekommen sind, bei Memling bestellt, und 1480 der Gerberzunft überwiesen, welche ihn in einer Capelle der Liebfrauenkirche in Brügge bewahrte und die Verpflichtung übernahm, nach jeder Messe ein miserere und de profundis für das Seelenheil Peter Bultynck's beten zu lassen. So stand nach einer im vorigen Jahrhundert verfassten Localchronik auf dem Rahmen des Bildes zu lesen.[1]

---

nat. 2040." und unten auf einem über dem gemalten Rahmen sich schlängelnden Spruchbande: „Ecce bestia conculcaberis. Gignetur Dñs in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gentium invisibilis verbum palpabitur." Ueber die Genealogie der Familie Moreel vgl. Weale im Beffroi II. p. 190.

[1] München, Pinakothek. 2. Cabinet. Nr. 63. Holz. 0.76 h. — 1.82 br. Peter Bultynck verehrte das Bild der Gerberzunft 1479 vor Ostern (n. St. 1480). Vgl. das Inventar des Zunfteigenthums der Gerber in Brügge im Beffroi II. p. 268. Im Jahre 1780 wurde es für 20 Livr. einem Antwerpener Händler van Cock verkauft und von diesem „ohne die Flügel" an A. L. van den Bogaerde, Bürgermeister in Brügge. Abermals kam es 1799 unter den Hammer. Die aufeinander folgenden Besitzer waren: Goddyn in Brügge 1799, Imbert 1804, die Kaiserin Josephine, die Familie Beauharnais und der

Ein gemeinsamer landschaftlicher Hintergrund, in dessen Mitte die Thürme und phantastischen Kuppeln Jerusalems emporragen, vereinigt die Hauptscenen aus dem Leben Mariä von der Verkündigung bis zu ihrer Himmelfahrt. Drei Vorgänge werden stärker betont, im Vordergrunde ausführlicher geschildert und gleichsam als Ruhepunkte für das Auge und zugleich als Einschnitte, welche die Composition gliedern, benutzt. Das sind die Geburt Christi, die Anbetung der drei Könige und das Pfingstfest. Eine geschickte Vertheilung von kleinen Bauten, offenen Hallen in der Landschaft verleiht dem Künstler die Möglichkeit, zahlreiche Episoden bequem und deutlich vor unser Auge zu bringen, die zahlreichen Windungen und Senkungen im Boden gestatten ihm, die Handlungen unter einander zu verbinden, gleichsam den Faden der Erzählung festzuhalten.

Mit der Verkündigung links im Mittelgrund beginnt die Schilderung des Marienlebens. Wir sind dann Zeugen, wie die Hirten auf dem Felde die frohe Botschaft empfangen, das Christkind in der halbzerstörten Hütte geboren wird und wie endlich die Könige mit ihrem Gefolge aus weiter Ferne zum Zuge nach Bethlehem sich rüsten. Sie fragen bei Herodes an, und geben dadurch Anlass zum Kindermorde. Die Anbetung des Christkindes, die Ueberreichung der Geschenke bildet den Mittelpunkt der ganzen Darstellung. Wir können die Heimkehr der Könige bis zum fernen Meere verfolgen und ihre Einschiffung beobachten. Die rechte Seite sodann ist den ihr folgenden Ereignissen gewidmet: Christus

---

Brüsseler Kunsthändler Nieuwenhuys, von welchem es die Brüder Boisseree erwarben. Mit der Boissereeschen Sammlung kam es 1829 nach München. Eine Beschreibung, als es noch auf dem Altar in der Kirche N. D. zu Brügge stand, enthält ein von Ledoulx 1795 verfasstes Manuscript (Akad. v. Brügge), welches Weale (Journal des beaux arts 1860, p. 154) citirt. Darnach war auf dem Rahmen folgende Inschrift angebracht: Int jaer m.cccc.lxxx. zo was dit werc ghegheven de ambochte van de hueidevetters van dheer Pieter Bultync f[s] Joos hueidevetter ende coopman ende joncvrouwe Katelyne syn wyf Godevaert van Riebekes dochtere dies moest de priestere van desen ambochte achter elcke misse leesen eenen miserere ende profundis voor aller zielen."

entsteigt dem Grabe, erscheint den Frauen, pilgert nach Emmaus, nimmt Abschied von seiner Mutter, steigt zum Himmel empor. Das Pfingstfest, der Tod und die Himmelfahrt Mariä beschliessen die Erzählung.

Der Mangel der Luft- und Linearperspective wird auf den ersten Anblick sichtbar. Aber die Episoden sind so anmuthig erzählt, so trefflich angeordnet, jede in ihrer Art ein abgeschlossenes Bild, und so vollendet ausgeführt, die Farbengebung so glänzend, klar und durch fein berechnete Contraste wirkend, dass wir von dem Werke einen durchaus befriedigenden Eindruck empfangen.

Berlin Radziwill Verkündigung.

Suchen wir Memling's Werke nach der Zeitfolge an einander zu reihen, so wäre zunächst die Verkündigung in der Sammlung des Fürsten Radziwill in Berlin aus dem Jahre 1482 zu erwähnen, von welcher Waagen die selbstständige Auffassung und wundervoll zarte Ausführung rühmt.[1] Dem gleichen Jahre wird auch das köstliche Portrait in den Uffizi zugeschrieben. Es scheint demnach, als ob Memling am Anfange der achtziger Jahre vorzugsweise für italienische Besteller gearbeitet hätte.

Florenz Uffizi Portrait.

Das Portrait in der Uffizigalerie stellt in ernst würdiger Haltung einen Betenden dar. Seine gefalteten Hände sind auf ein Pult aufgestützt, der Kopf voll Leben, die Hände edel geformt und fein gemalt. Es war ehemals ein Besitzthum des Hospitals S. Maria nuova und bildete vielleicht einen Theil eines Diptychons oder Triptychons, zu welchem auch das Brustbild des h. Benedict in den Uffizi gehörte.[2]

Florenz Uffizi Madonna.

Das glänzendste Beispiel Memlingscher Kunst bewahrt aber die Florentiner Galerie in einem Madonnenbilde. Die Madonna sitzt auf dem Throne, zwei Engel umschweben sie und halten eine Krone über ihrem Haupte. Ein reizender

[1] Waagen, Handb. S. 119.

[2] Florenz, Uffizi. Nr. 769 und 778. Holz. Lebensgrösse. Mündler hat (Beiträge zu Burckhardt's Cicerone S. 28) beide Bilder Hugo van der Goes zugeschrieben, ohne jedoch seine Gründe anzugeben.

Engel, welcher das Geigenspiel soeben vollendet, bietet dem Christkinde einen Apfel an, auf der Gegenseite knieet ein Engel mit der Harfe in der Hand. Der landschaftliche Hintergrund weckt die Erinnerung an die Vermählung der h. Katharina in Brügge und an die Madonna in Chiswick. Auf den Strassen, in den Thälern fehlt es nicht an Leben. Den See bevölkern Schwäne, über den Strom, der eine Mühle treibt, spannt sich eine Brücke, ein Eseltreiber mit seinem Thiere wandern die Strasse.[1] Memling spendete diesem Bilde, an welchem wir die sinnige Anordnung, die geschmackvolle Typenwahl, die vollendete Feinheit der Ausführung und die Farbengluth bewundern, das beste Lob, indem er es öfter wieder malte. Die reizendste Wiederholung in kleinem Maassstab besitzt die Wörlitzer Galerie. Nur in der Staffage hat Memling Veränderungen vorgenommen; zwei Männer befahren in einem Boote den Strom, ein Reiter überschreitet die Brücke.[2]

Wörlitz Madonna.

Rom Gal. Doria Grablegung.

In einen ganz anderen Kreis von Empfindungen und Formen führt uns das kleine Gemälde in der Galerie Doria in Rom. In der Schule Roger's mochte Memling mit dem Gegenstande, der Grablegung, bekannt geworden sein, ebenso mit der Ausdrucksweise, welche derselbe erfordert. Memling weiss aber die Leidenschaft Roger's zu mässigen, löst sie in ein elegisches Gefühl auf, dämpft sie durch die Tiefe der Empfindung. Schade, dass der Kraft des Ausdruckes die Anordnung der Gruppe nicht gleichkommt, die Zeichnung des Leichnams Christi so steif und hart ausgefallen ist. Wunderbar prägt sich die Liebe in der Bewegung der Madonna aus. Sie presst zärtlich ihre Wange an das Antlitz des todten Sohnes, während sie mit den

---

[1] Florenz, Uffizi. Nr. 703. Holz. 1/3 Lebensgrösse.

[2] Wörlitz. Holz. 0.56 h. — 0.49 br. Die Madonna und die Engel sind von einem Heiligenscheine umflossen. In der Laibung des Bogens, durch welchen man in die Landschaft blickt, ist ein Heiliger und ein Engel gemalt. Leider ist die Farbenfläche durch Abreibung beschädigt.

Armen sich bemüht, den Leichnam mit Hilfe des Evangelisten vom Boden zu heben. Maria Magdalena zur Rechten trocknet ihre Thränen, im Vordergrunde knieet, in Gebet versunken, der Stifter, eine vortreffliche Portraitfigur. Mit grosser Kraft und mit glänzendem Schmelz des Tones verbindet Memling hier einen zarten Auftrag und weiss die Farben fein zu vertreiben.[1]

In dem Verzeichnisse der St. Lucasgilde in Brügge ist merkwürdiger Weise Memling's Namen nicht zu finden. Eine Säumniss liegt gewiss nicht vor und so müssen wir annehmen, dass Memling in der That nicht zu den Zunftgenossen zählte, vielleicht weil er in einer Verbindung mit dem Herzog von Burgund stand, wodurch, wie bekannt, die Befreiung von dem Zunftzwange erreicht wurde. Kommt nun aber auch Memling in den Zunftregistern nicht als Meister vor, so wird er dafür als Lehrer erwähnt. Im Jahre 1480 wird ein Schüler Memling's, Hannekin Verhanneman, der Sohn eines Nicolaus, bereits ein verheiratheter Mann, in die Zunft eingeschrieben, ihm folgt 1483 ein anderer Schüler Memling's: Passcier van der Meersch.[2]

Willem Moreel, dessen Bildniss Memling in einem früheren Jahre gemalt hat, scheint seine Gunst dauernd dem Künstler zugewendet zu haben. Er gab ihm 1484 den Auftrag zu einem grösseren Altarschreine für die Kirche S. Jacob in Brügge.

Beinahe ein Jahrhundert stand das Triptychon auf dem ursprünglichen Platze, bis die Furcht vor den Bilderstürmern

---

[1] Rom, Palazzo Doria. Holz. 0.67 h. — 0.52 br. Das kleine Meisterstück befindet sich in demselben Cabinet wie Sebastian del Piombo's berühmtes Portrait des Andrea Doria, verliert aber nichts durch diese Nähe. Es ist ausnahmsweise gut erhalten.

[2] Nach einer Notiz bei *Gaillard: De ambachten en Neringen van Brugge* soll Memling's Namen in den Zunftregistern vorkommen: Joannes Memlinc inkom 1479. Doch ist die Notiz nicht glaubwürdig. Vgl. *Weale* im *Journal des beaux arts 1861. p. 54.* Ueber Memling's Lehrlinge s. *Wauter's Revue des arts II. p. 251* und *D. van de Casteele, livre d'admission de la gilde de Saint Luc de Bruges.*

1575 zur Entfernung und Bergung der wichtigsten Bilder bewog. Es wanderte seitdem öfter und fand endlich seine bleibende Ruhestätte in der Sammlung der Akademie zu Brügge.

Brügge Akademie h. Christoph.

Auf dem Mittelbilde tritt uns Christophorus als Christusträger, den Strom mit dem Kinde auf der Schulter durchschreitend, entgegen. Der Eremit mit der Laterne am felsigen Ufer, dieses Wahrzeichen auf allen Christophbildern, fehlt auch hier nicht. Dem Christophorus zur Seite stehen rechts der h. Maurus in einem Buche lesend und links der h. Egidius seine Lieblingshindin liebkosend. Auf dem linken Flügel in einer Landschaft sind Moreel mit fünf Söhnen unter dem Schutze des h. Wilhelm und seine Frau mit dreizehn Töchtern unter dem Patronate der h. Barbara abgebildet. Memling hat niemals wieder lebensgrosse Figuren so ungezwungen und natürlich in ihren Bewegungen gezeichnet; auch im Colorit suchte er in zarter Pinselführung und im Farbenschmelz das Beste zu leisten. Um so mehr bleibt es zu beklagen, dass eine dicke Uebermalung diese Vorzüge unsichtbar macht.[1] Zunächst an dieses trotz seiner Beschädigung wichtige Werk reiht sich das Diptychon des Martin van Newenhoven im Hospitale S. Johann aus dem Jahre 1487 an.

Brügge Hospital S. Johann Madonna mit Donator.

Martin van Newenhoven ein junger Patrizier, der nachmals zu hohen städtischen Aemtern ausersehen wurde, dessen Persönlichkeit den Chronisten wichtig genug erschien, um seine Hochzeit und seine Wahl zum Schöffen zu verzeichnen,[2] weihte das Diptychon dem Hospitale S. Julian, wo es bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts verblieb. Auf

[1] Brügge, Akademie. Nr. 4, 5, 6, 7 und 8. Holz. Mittelb. 1.21 h. — 1.54 br. Flügel 1.21 h. — 0.69 br. Auf der Rückseite der Flügel sind grau in grau der hh. Georg und Joh. d. T. dargestellt. Auf der unteren Ecke des Rahmens ist die moderne Inschrift: ANNO DNI 1484. Am meisten beschädigt sind die Köpfe auf dem linken Flügel. Die Umrisse des Joh. sind noch einmal nachgezogen, eine Hand ganz geändert. Photogr. von Fierlandt.

[2] Notice des tableaux de l'hôpital de St. Jean. p. 39.

der einen Tafel ist die Madonna dargestellt, wie sie dem Christkinde einen Apfel reicht. Durch das geöffnete Fenster, dessen eine gemalte Scheibe das Bild des h. Georg als Drachentödter enthält, blickt man in eine durch einen Reiter und einen Fussgänger belebte Landschaft. Im Spiegel zwischen den Fenstern zeichnen sich die Hauptfiguren des Bildes ab, in der Ecke oben ist ein Wappen mit dem Motto: „Il va cause“ angebracht. Die andere Tafel führt uns den knieenden Stifter mit dem Gebetbuche in den Händen vor und zeigt im halboffenen Fenster den h. Martin auf Glas gemalt. Unter Memling's Portraits nimmt Martin Newenhoven entschieden den ersten Rang ein. Auch der ihm eigenthümliche Madonnentypus, das längliche, schöne Oval des Kopfes kommt hier vortrefflich zur Geltung und ebenso gibt das Werk ein lehrreiches Beispiel ab, mit welcher Sicherheit der Künstler durch ein breites, gleichmässiges Licht und spärliche Schatten den klaren Ton, der seine Bilder auszeichnet, zu schaffen verstand.[1]

Ueber die Madonna des Martin Newenhoven waltet nicht der geringste Zweifel, weder über ihre Herkunft, noch über die Zeit ihrer Entstehung und ihre Bestimmung. Nicht die gleiche Sicherheit herrscht in Bezug auf das beliebteste und anziehendste Werk des Meisters, welches seit länger als drei Jahrhunderten den Stolz des Johanneshospitals bildet: den Ursulakasten.

Brügge Hospital Ursulakasten.

Nach der Legende soll der Ursulakasten auf Betrieb des Hospitalbruders van der Rijst von Memling während seines Aufenthaltes als Kranker im Hospitale gearbeitet worden sein; es wird ferner behauptet, dass die sechszehn Tafeln, aus welchen sich der Kasten zusammensetzt, 1486 vollendet waren.[2] Urkundlich wissen wir nur von der

[1] Brügge, Hospital. Nr. 4. Holz. Jede Tafel 0.45 h. — 0.34 br. Die Inschrift am unteren Rande lautet: „Hoc opus fieri fecit Martinus D. Newenhoven. Anno D. M. 1487 anno vero ætatis 23.“

[2] Passavant, Kunstblatt 1843. Nr. 62.

Uebertragung der Reliquien in das neue Behältniss im Jahre 1489.[1] Der Namen des Künstlers, über welchen übrigens kein Zweifel sich regt, wird in den alten Papieren des Hospitals niemals erwähnt, auch nicht mit einem Worte seiner Rheinreise gedacht. Und doch musste er, wie der Augenschein der Bilder am Ursulakasten lehrt, eine solche vollführt haben, es sei denn, dass ein kölnischer Künstler ihm die Ansicht von Köln vorgezeichnet hätte. Es ist aber nicht allein die Architectur offenbar nach der Natur aufgenommen, auch mehrere Jungfrauenköpfe, insbesondere der Madonnenkopf auf der einen Giebelseite enthalten Anklänge an die besondere kölnische Kunstweise, welche beinahe ein Jahrhundert vorher Meister Wilhelm eingebürgert hatte. Das spricht für persönliche Anschauungen, unmittelbare Studien. Uebrigens hat eine Reise von Brügge nach Köln am Ende des funfzehnten Jahrhunderts nichts Befremdendes. Hat sie doch auch Hugo van der Goes einige Jahre früher vollführt.

Die Kritik, welche gegenüber der legendarischen Erzählung von den Schicksalen der britischen Prinzessin Ursula und ihrer eilftausend Jungfrauen sich geltend macht und die Umwucherung eines dürftigen historischen Kerns mit nicht mehr verständlichen mythischen Sagen darin aufzeigt, verstummt im Angesichte der lieblich naiven Schilderung, in welcher Memling die Legende verewigt hat. Wir fragen nicht nach dem Grade historischer Wahrheit, wir erfreuen uns an der vollendeten poetischen Wahrhaftigkeit.

Durch ein eigenes Zusammtreffen der Umstände fügte es sich, dass beinahe zur selben Zeit wie Memling auch ein hervorragender Maler der älteren Venetianer Schule, Carpaccio, die Ursulalegende malte. Die Schwierigkeiten der Scenerie lagen für die beiden Künstler auf verschiedenen Seiten. Dem Venetianer stand nur ein phantastisches Bild

---

[1] La Plume. 1871. Nr. 59.

von Köln und dem Rheine zu Gebote, dagegen schaute Memling Rom wieder ganz in den Formen einer nordischen Stadt. Diese Unterschiede sind nicht die einzigen, die man bemerkt. Memling ist zierlich und zart in der Schilderung, kräftig, fast derb in der Charakteristik erscheint der Venetianer. Dieser verfügte über mächtige Flächen, Memling dagegen war auf den kleinsten Maassstab angewiesen.[1]

Der Ursulakasten stellt, wie das bei Reliquienschreinen der gothischen Bauperiode gewöhnlich ist, eine gothische Capelle im Kleinen dar. Die beiden Langseiten werden durch Spitzbogen in sechs Felder getheilt, welche die Hauptbilder enthalten; sechs Medaillons sind an dem schräg aufsteigenden Deckel angebracht, jede Giebelseite gibt ebenfalls Raum zu einer bildlichen Darstellung.

In den Medaillons werden die Krönung der Jungfrau, die Glorie der h. Ursula und vier Engel geschildert; die Giebelseiten zeigen die h. Ursula, unter ihrem Mantel das Jungfrauenheer bergend, ähnlich wie die fromme Gemeinde auch sonst häufig unter dem Marienmantel Schutz sucht, und dann die Jungfrau Maria mit dem Christkind in einer gothischen Capelle von zwei Nonnen verehrt.

Die sechs Bilder der Langseiten erzählen die Legende. Die h. Ursula mit ihrem Gefolge ist in Köln angekommen und schickt sich an, das Schiff zu verlassen und an das Ufer zu steigen. Wir erkennen den Kölner Dom und das kölnische Wahrzeichen, den Krahn am Domthurm, die S. Martinskirche, den Bayenthurm. Die einzelnen Bauten sind etwas in den gegenseitigen Stellungen verschoben, aber durchaus treu nach der Natur gezeichnet. In einem der hinter dem Stadtthor gelegenen Häuser hat sich die Mauer geöffnet, so dass wir in die Stube einblicken und den Engel,

---

[1] Carpaccio malte die Ursulabilder 1490—95 neun an der Zahl auf grossen Leinwanden für die scuola di S. Orsola in Venedig. Die Gemälde werden jetzt in der Akademie bewahrt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. Ital. Malerei. D. A. V. Bd. S. 203.

welcher die h. Ursula zur Pilgerfahrt nach Rom auffordert, gewahren. Das zweite Bild schildert die Landung in Basel. Mehr als die phantastische Architectur fesselt das Auge die Strasse, welche sich zum Gebirge hinzieht und von zahlreichen Einzelwanderern belebt sich zeigt. An der Schwelle eines prächtigen Rundbaues (wahrscheinlich ist das Baptisterium des Lateran gemeint) begrüsst auf dem dritten Bilde der Papst Cyriacus die Pilgerschaar und segnet die vor ihm knieende h. Ursula. In der Halle werden die Begleiter der Heiligen getauft, tiefer im Hintergrunde wird Beichte gehört und die Communion gespendet. Der Papst selbst mit Cardinälen und Bischöfen gibt der heimkehrenden Genossenschaft das Geleite. Bereits sind sie wieder bei Basel (viertes Bild) angelangt. Aus dem Thore strömt die Menge, um sich einzuschiffen; dicht gedrängt sind die Boote, in deren vorderstem der Papst und die h. Ursula, betend und in frommer Unterhaltung begriffen, sitzen. Das Martyrium der Jungfrauen schildern die beiden letzten Tafeln, deren Hintergrund zusammenhängend wieder die Thürme und Kirchen von Köln zeigt. Bogenschützen sind hier hart an die landenden Schiffe getreten und schleudern ihre Geschosse; ruhig erwarten die Jungfrauen das Schicksal, kaum dass eine derselben eine abwehrende Bewegung macht oder in ihren Mienen Furcht und Schrecken ausdrückt. Im Schlussbild endlich empfängt auch die h. Ursula den Tod. Sie ist an das Ufer bis an das Gezelt des heidnischen Imperator geschleppt worden, und wird hier von Bewaffneten umringt, von einem Pfeile durchbohrt.

Memling verdankt die grosse Freiheit und zierliche Anmuth, die er in allen diesen Scenen offenbart, zum Theil der Leichtigkeit, mit welcher er sich in Compositionen kleinsten Maasstabes bewegt. Vergleicht man aber den Ursulaschrein mit älteren Arbeiten des Meisters, so entdeckt man, dass er überhaupt in der Kunst der Gruppirung und Anordnung fortgeschritten ist. Kein anderes Werk der

niederländischen Schule überragt Memling's Schöpfung in dieser Hinsicht. Durchaus natürlich, eben so richtig wie ungezwungen bewegen und stellen sich die handelnden Personen. Und nicht auf Kosten anderer Vorzüge bemüht sich etwa Memling, den Forderungen künstlerischer Composition gerecht zu werden. Den Reiz reicher, wohl abgewogener Färbung entbehrt keine Tafel des Schreines. Diese Eigenschaft erscheint im Kreise niederländischer Maler nicht selten; aber Memling gebietet auch über einen zarten Empfindungston und hütet sich vor übertrieben heftigen Bewegungen. Er zwingt uns nicht, das Marterthum der h. Ursula bis zum letzten peinlichen Augenblicke mit durchzuleben, schliesst vielmehr weise die Handlung, ehe noch das warme heitere Leben aus dem Körper der Heldin schwindet. Eher könnte ihm ein gewisses Phlegma, eine kühle Nüchternheit, wo der leidenschaftliche Ausdruck angezeigt ist, vorgeworfen werden.

Wie die Bauten des Hintergrundes, so erinnern auch die Typen der verschiedenen Gestalten an die Rheinlande. Er kann die letzteren, die eben so charakteristisch, wie mannigfach in Zügen und Bewegungen sind, hier auf einer Reise studirt haben, er konnte sie aber auch in Brügge selbst beobachten, das damals noch ein wahrer Volksmarkt war und ausdrucksvolle Gestalten aus allen Ländern und Zonen dem Maler zur Verfügung stellte, ohne dass er Staden und Strassen der Stadt zu verlassen brauchte. Ein wahrer Schatz frischen Lebens und holdseligen Daseins offenbart sich in diesen zart gebauten, zierlich und leicht bewegten Gestalten.

Die Feinheit des Pinselstriches, die vollendete Meisterschaft in der Wiedergabe des Einzelnen erregt immer aufs neue unsere Bewunderung. Die höchste Leistung seines geduldigen und genauen Fleisses bleiben doch die Lichter und Reflexe auf den polirten Rüstungen der Ritter, während die holden, lieblich heiteren Mädchenköpfe, gefällig in den

Formen wie würdevoll in Haltung die reinste poetische Schöpfung des Künstlers bilden. Der Spruch van Mander's, der Ursulakasten in Brügge sei kostbarer als ein Silberschrein, wird von allen bestätigt, welche das Hospital S. Johann besucht und hier Memling's Werk gesehen und bewundert haben. [1]

Dass Memling während er an dem Ursulakasten malte und nachher bis zu seinem Tode noch eine Reihe hervorragender Werke geschaffen habe, ist wohl glaublich; doch besitzen wir aus diesen letzten Jahren (mit Ausnahme des Lübecker Altars) keine datirten Bilder. Wenn wir aus verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen einzelne Gemälde hier anreihen, so geschieht es, weil dieselben in der That das Gepräge vollendeter Reife und abgeschlossener Entwickelung an sich tragen.

Paris Gatteau Madonna.

An die Spitze stellen wir die Madonna mit Heiligen im Besitze Gatteau's in Paris, in welchem miniaturartig gemalten Bilde die Reize der Brügger Vermählung der h. Katharina anklingen. Auf einem leise aufsteigenden Wiesenplane hat sich die Jungfrau, mit dem nackten Christkinde auf dem Schoosse, mit einem Gefolge weiblicher Heiligen niedergelassen. Sie bewahrt den bei Memling üblichen Typus, die Stirne ist hoch und gerundet, der Kopf etwas lang gezogen. Dagegen sind die sechs weiblichen Heiligen, alle in frischer Jugendblüthe stehend, köstliche Portraits zierlicher flandrischer Jungfrauen. Es bilden diesen Mädchenreigen, welcher die Mittelgruppe vollständig einschliesst, die hh. Katharina, Agnes und Cäcilie links, die hh. Barbara, Margaretha und Lucia rechts von Maria.

---

[1] Brügge, Johanneshospital. Nr. 2. Schrein d. h. Ursula. Holz. Langseite 0.51 h. — 0.91 br. Giebelseite 0.51 h. — 0.33 br. Als im J. 1794 eine französische Commission die Herausgabe der „châsse“ forderte, verschanzten sich die Nonnen hinter der ihnen unverständlichen Bezeichnung und erklärten, ein solches Ding wie eine châsse nicht zu besitzen. Sie retteten auf diese Art den Ursulakasten vor der Uebersiedlung nach Paris. Reinigung und Restauration haben leider mehrfache Spuren hinterlassen.

Ein dichter Baumwald in sattem Grün füllt den Mittelgrund, während am Horizonte in blauer Ferne gewaltige Bergmassen empor steigen. Drei winzige Engel musicirend schweben in den Lüften. Zu den Miniaturverhältnissen der Gestalten passt das Feinzierliche in ihrer Haltung und Bewegung wahrhaft unübertrefflich. So klein die Verhältnisse übrigens sind, so hat die Deutlichkeit der Schilderung dennoch nicht darunter gelitten. Im Gegentheil ist die sorgsame Freude, mit welcher Memling auch das geringste Detail, besonders die Schmucktheile an den Gewändern vollendet, überall ersichtlich. [1]

Paris Rothschild Flucht nach Aegypten.

Die Flucht nach Aegypten im Besitz des Freiherrn von Rothschild in Paris ist bei gleichfalls winzigen Verhältnissen ein nicht minder anziehendes Beispiel von der Begabung des Meisters, dessen Aufgabe dadurch keineswegs erleichtert wurde, dass die Handlung nur von drei Personen ausgeführt ist. Die Madonna ruht mit dem Christkinde im Schoosse, während Joseph von einem entfernteren Busche Nüsse abschlägt. [2]

Wien Marienaltar.

Einen Marienaltar von Memling in der Belvederegalerie müssen wir aus verschiedenen zerstreuten Tafeln zusammensetzen und dann noch umtaufen. Er geht bis jetzt auf den Namen van der Goes. In der Mitteltafel ist die thronende Maria dargestellt, das Gegenbild der berühmten Madonna in der Uffizi-Galerie. Ein Engel, die Geige im Arm, reicht dem Christkinde einen Apfel dar, während rechts der knieende Donator, roth und violet gekleidet, es verehrt. Auf den inneren Flügeln sehen wir die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten geschildert, in ähnlichen Stellungen wie auf dem Bilde der Vermählung der h. Katha-

---

[1] Paris. Samml. Gatteau. Holz. 0.15 h. — 0.26 br. Von François für die société française de gravure in Kupfer gestochen. Vortreffliche Photogr. v. Braun. Eine Replica von Mostaert unter Memling's Namen bewahrt die Galerie der Akademie S. Luca in Rom.

[2] Paris, Sammlung Rothschild. Holz. 0.47 h. — 0.25 br. aus der Sammlung Aders in London angekauft.

rina in Brügge. Die Aussenseiten zeigen die einfarbigen Figuren Adams und Evas. Obgleich das Werk durch Abputzen, Reinigen und Uebermalen arg gelitten hat, zählt es dennoch zu den hervorragendsten Schöpfungen Memling's.[1]

London Madonna.

Beinahe ebenso schlimm hat die Madonna in der Londoner Nationalgalerie gelitten; aber auch hier waren Zeit und schlechte Behandlung nicht im Stande, die anziehenden Züge der Köpfe des Donators wie seines Schutzheiligen, des h. Georg, ganz zu verwischen.[2]

Enfield Klage um Leichnam Christi.

Im Privatbesitze eines englischen Geistlichen (Rev. Mr. Heath) in Enfield befindet sich ein Gemälde, welches in rührender Weise der Empfindung tiefsten Schmerzes Ausdruck leiht. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet der abgezehrte Leichnam Christi, über welchen sich gramerfüllt die Maria mit Magdalena und dem Lieblingsjünger beugen; auch die Flügelfiguren des h. Jacobus d. Ae. und des h. Christophorus sind kräftig gedacht.[3] Die eigenthümlich zarten Reize der Memlingschen Phantasie enthüllt aber noch besser ein Altarfragment in demselben Besitze. Ein

Enfield Johannes d. Täufer mit Donator.

Edelmann betet unter dem Schutze des Täufers, hinter welchem sich eine Wiese mit dem Lamme, dem Symbole seiner Thätigkeit, ausbreitet. Die Hände des Donators sind zum Gebete gefaltet, er hat sein Haupt unbedeckt, und trägt einen purpurbraunen Mantel mit Pelz besetzt. Des Täufers Blösse wird nothdürftig durch das übergeworfene Fell, sein übliches Gewand, bedeckt, seine violete Tunica ist mit einem Knoten an der Schulter befestigt. Während er seine Linke auf die Schulter des knieenden

---

[1] Wien, Belvedere. 2. Stockwerk. II. Zimmer Nr. 6. Mittelb. 0.66 h. — 0.45 br. Flügel Nr. 10 u. 61 0.66 h. — 0.27 und 0.20 br. Der Kopf des Donators ist durch eine alte Retouche geschädigt. Dasselbe Triptychon (nur dass die h. Barbara den einen männlichen Heiligen vertrat), befand sich auch im Besitz der Regentin Margaretha S. Inventar v. J. 1524. Nr. 142.

[2] London, Nationalgalerie Nr. 686. Holz. 0.54 h. — 0.37 br. aus der Sammlung Weyer in Köln. Im Hintergrunde sieht man die See mit Schiffen; links vorn ist ein knieender, musicirender Engel angebracht.

[3] Enfield, Rev. Mr. Heath. Holz. Maasse unbekannt.

Stifters schützend legt, weist er mit der Rechten auf das Lamm hin. Die Wiese, in welcher die beiden Männer stehen, ist mit dem reichsten Blumenschmucke, darunter dem beliebten Massliebchen und Löwenzahn überzogen. Der breite Pinselstrich, die Kühnheit des Auftrages, die in der Behandlung des landschaftlichen Grundes sichtbar sind, bilden einen kräftigen Gegensatz zu den dünnen, transparenten Tönen der Carnation und der Gewänder. Die vollkommene technische Meisterschaft lässt auf die reifste Zeit des Meisters schliessen. Eine breite Baumwand, vor welcher ein kleiner Bach fliesst, scheidet den vorderen Plan von dem Hintergrunde, welchen, wie so häufig, mannigfache Episoden beleben. In einem Gehölz gewahren wir einen Hasen und ein Paar Hirsche; am Fusse eines, von dünnbelaubten Bäumen umgebenen Felsens kämpft der h. Georg mit dem Drachen, im Angesicht einer Jungfrau, der christlichen Ariadne, welche dem Ausgange des Kampfes entgegenharrt. In weiterer Entfernung umspült ein See die Insel Patmos. Der Evangelist betrachtet sitzend das Himmelsgesicht, das ihm zu Theil wird; die Madonna mit dem Kinde, von einem Engel unterstützt, der siebenköpfige Drache besiegt zu ihren Füssen.[1] Auch in diesen kleinen Episoden bemerkt man denselben dünnen Farbenauftrag, welcher die Fleischtöne und die Draperie der Hauptpersonen auszeichnet. Den Kopf des Täufers, bei aller herben Strenge nicht ohne Adel, hätte sein Lehrer Roger niemals geschaffen. Im genauen Studium der Natur aber wird er von Niemand übertroffen. Der h. Georg ist eine tüchtige Reiterfigur; er hält sich vortrefflich im Steigbügel und erscheint überhaupt voll Leben und Handlung. Dieser Lebensfülle hat

[1] Enfield, Heath, Holz. 0.25 h. — 0.15 br. vorher im Besitz des Herrn Herz in London. Das Wappen des Stifters befindet sich am unteren Bildrande. Die Oberfläche ist einigermassen verändert, doch nicht übermalt. Am meisten beschädigt sind der Himmel und die Landschaft, sowie Kopf und Hand des Stifters.

es der h. Georg auch zu danken, dass er vom Gedächtniss festgehalten und von Künstlern gern wiederholt wurde.[1]

London Vernon Smith Portraits.

Reste eines Triptychons, dessen Mitteltafel verloren ging, besitzt auch Hr. Vernon Smith in London. Der eine Flügel stellt eine alte Dame unter dem Schutze einer weiblichen Heiligen knieend dar, auf dem anderen ist der männliche Stifter mit dem h. Georg geschildert. Die beiden Bildnisse fesseln durch den würdigen Ausdruck, die weibliche Heilige durch die zierlich-freundliche Haltung; am wenigsten ist der h. Georg in seiner Rüstung gelungen. Die Landschaft auf beiden Tafeln besitzt den Vorzug vollendeter Ausführung und vollkommener Klarheit.[2]

Paris h. Magdalena JohannBapt.

Eine wahre Perle zarter Vollendung erblicken wir in den zwei Tafeln: die h. Magdalena mit der Salbbüchse und Johann Baptist, welche die Louvregalerie aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland erworben hat. Wie das Enfielder Fragment gehören auch sie der reifsten Zeit des Künstlers an und müssen den vollendetsten Schöpfungen Memling's zugezählt werden. Unübertroffen bleibt die holde Reinheit in den Zügen und dem ganzen Wesen der Magdalena, und die Figur des Täufers zeigt hier das herbe Ansehen noch gemildeter, als auf dem Enfielder Bilde. Als landschaftliche Episoden treten uns auf der einen Tafel die Taufe Christi, die Predigt und Enthauptung des Täufers, auf der andern die Auferstehung des Lazarus, das Gastmahl des Simon, Christi Erscheinung als Gärtner entgegen.[3] Der Altarschrein, zu welchem diese beiden Tafeln gehörten,

---

[1] Eine Copie besass z. B. vor einiger Zeit ein Mr. Farrer in London; andere Nachbildungen lassen sich gewiss noch nachweisen, sobald die Aufmerksamkeit darauf gelenkt ist.

[2] London, Mr. Vernon Smith. Holz. 0.81 h. — 0.30 br. Der Himmel und einzelne Theile der Figuren durch Restauration beschädigt.

[3] Paris, Louvre, Nr. 288 und 289. Holz. 0.48 h. — 0.12 br. Die erste Tafel befand sich früher im Besitze Lucian Bonaparte's und wurde unter dem Namen van Eyck gestochen. Baron Fagel kaufte 1815 beide Tafeln für 11,728 Fr.; später gelangten sie in die Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland, nach dessen Tode in das Louvre.

ist längst getheilt und zerstreut; nur von zwei anderen Flügeln mit den hh. Stephan und Christophorus, ehedem in der königlichen Sammlung im Haag, haben wir noch Kunde.

Alle zuletzt erwähnten Gemälde stehen an Grösse und Umfang weit zurück gegen die berühmte Lübecker Kreuzigung. Dennoch bezeichnen sie nicht allein des Meisters Charakter treffender, sondern sind überhaupt kunstreicher als das Altarbild in dem Lübecker Dome, welches inschriftlich aus dem Jahre 1491 stammt, schwerlich jedoch als reine Originalarbeit Memling's gelten kann.

Lübeck Domkirche Kreuzaltar.

Das Lübecker Altarbild, das ausgedehnteste Werk aus dem Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts, mit Doppelflügeln versehen, enthält zahlreichere Anklänge an Roger van der Weyden, als irgend ein anderes Gemälde Memling's. Es besitzt ausserdem die Eigenthümlichkeit, dass einzelne Theile in der technischen Behandlung mit Memling's besten Werken übereinstimmen, den leichten, dünnen Farbenauftrag zeigen, andere Theile dagegen, wie namentlich die Mitteltafel mit einem Impasto gemalt sind, welcher seinen sonstigen Gewohnheiten widerspricht.

Die Aussenflügel schildern die Verkündigung. In zwei Nischen sind die Madonna und der Erzengel Gabriel einander gegenüber gestellt, schlanke Gestalten, einfarbig, in den Köpfen und in der Gesammthaltung den Typus Memling's festhaltend. Oeffnet man diese äusseren Flügelthüren, so treten dem Auge vier lebensgrosse Gestalten von Heiligen entgegen: der h. Blasius in reichem Bischofsornate mit der Kerze in der Hand; der Täufer, das Lamm Gottes zur Seite; der h. Hieronymus als Cardinal gekleidet, der im Begriffe steht, mit einer Zange dem Löwen den Dorn auszuziehen und endlich der h. Egidius, mit einem prachtvoll gearbeiteten Abtsstabe, die Hand auf die Hirschkuh, sein Wappenthier möchten wir sagen, gestützt. Schade dass die Zeichnung der Gliedmaassen z. B. am Täufer die Richtigkeit

vermissen lässt, da im Uebrigen diese Figuren es an stattlichem Wesen und würdigem Ausdrucke nicht fehlen lassen. Erst wenn auch diese Flügel aufgeschlagen werden, kommen die Innentafeln zu Gesichte. Die Hauptcomposition stellt die Kreuzigung dar, links von derselben ist die Kreuztragung, rechts die Grablegung und Auferstehung geschildert.

Da aber der landschaftliche Hintergrund eine Reihe kleiner Episoden enthält, so bleibt es nicht bei der Wiedergabe der drei oder vier Hauptscenen, sondern die ganze Passion von dem Gebete auf dem Oelberge bis zur Himmelfahrt wird in lebendiger Weise erzählt. Diese Compositionsweise haben wir bereits auf der Turiner und Münchner Tafel von den sieben Freuden und Schmerzen Maria's kennen gelernt und sie darf wohl als Beweis angerufen werden, dass wenigstens bei dem Entwurf des Lübecker Altars Memling nicht fern stand. In der fernsten Ecke des linken Flügels betet Christus, von den schlafenden Aposteln verlassen, auf dem Oelberge. Am Fusse des Berges wird er gefangen genommen, und dann in verschiedenen offenen Bauten verhört, verspottet und gegeisselt. Wie sich im Beisein des knieenden Donators dann der Zug aus dem engen Stadtthore heraus nach Golgatha wälzt, wird im Vordergrunde geschildert. Das Mittelbild ist ausschliesslich der Darstellung der Kreuzigung geweiht. Drei Kreuze ragen bis nahe an den oberen Bildrand empor. Am mittleren hat Christus, eben verschieden, von dem Hauptmann, der mit einer stattlichen Reitergruppe den Stamm umgibt, den Lanzenstich empfangen. Mit erhobener Hand weist auf der anderen Seite ein geharnischter Ritter auf das Ereigniss hin und mahnt die Beistehenden zur Aufmerksamkeit. Im Vordergrunde links sehen wir die Gruppe der klagenden, händeringenden Frauen und die in den Armen Johannes ohnmächtig niedersinkende Maria, rechts würfeln brutale Kriegsknechte um die Kleider Christi. Der rechte Flügel schildert zunächst die Grablegung und Auferstehung; weiter

im Hintergrunde aber ist Christus als Gärtner, die Wanderung nach Emmaus, der ungläubige Thomas, die Himmelfahrt und das Pfingstfest dargestellt.

An diesen inneren Tafeln nun vermissen wir zumeist die anziehendsten Eigenschaften Memling's; die ganze technische Ausführung erscheint von einer so auffallenden Mittelmässigkeit, dass wir beinahe zweifeln möchten, ob der Meister auch nur einen Pinselstrich zur Arbeit seiner Gesellen hinzufügte. Wir staunen über den Mangel an Transparenz, über die Derbheit der Färbung; wir staunen nicht minder über die groben Gegensätze in den Gewandfarben, über die Schillertöne in den Falten, über die scharfen Brüche der Draperie. Einen unmässigen Aufwand von Hässlichkeit erlaubt sich der Künstler bei der Charakteristik der Würfelspieler, auffallend ungeschickt und plump ist die Bewegung des einen Reiters und zweier Fusssoldaten, welche dem Hauptmann die Lanze führen helfen, damit sie sicher die Seite Christi treffe, unwahr sind ferner die Schnitte in den Beinen der Schächer. Ist schon der Hund, der mit einem Frosche spielt, auf dem Flügel der Kreuztragung störend, so bewirkt vollends eine unangenehme Ueberraschung der kleine Affe auf dem Rücken eines Rosses, welcher von einem grinsenden Jungen geneckt wird. Man wird nicht bloss durch Nebenfiguren, sondern auch durch die Hauptgestalten bitter enttäuscht, und sucht z. B. vergeblich in der Gruppe der ohnmächtigen Maria die Anmuth und Würde, welche Memling's Frauenbilder sonst auszeichnet.[1]

Noch vier Jahre nach Vollendung dieses mächtigen Altares währte Memling's Wirksamkeit. Die Schöpfungen dieser letzten Zeit zu bezeichnen und aufzuzählen ist nicht

[1] Lübeck, Dom, Greveradencapelle. Holz. Der Altar hat eine Höhe von ungefähr 8 Fuss und eine entsprechende Breite. Ueber seine Herkunft fehlen alle näheren Nachrichten. Photogr. v. Nehring. Eine Skizze oder eine verkleinerte Copie von der Kreuztragung und Grablegung, aus Memling's Schule stammend, befindet sich (II. Stockwerk, 1. Saal, Nr. 82) im Belvedere in Wien. Als Maler wird Memling selbst ausgegeben.

möglich. Was wir von ihm noch sagen können, ist dieses: Memling ist der letzte grosse Niederländer, welcher noch die Kraft besass, dem verderblichen Einflusse jener Künstler zu widerstehen, welche nach Italien gewandert waren, nicht um den Geist der Renaissancekunst sich organisch zu vermählen, sondern um die äusseren Formen derselben ohne viel Verstand nachzuäffen. Er wurzelt noch ausschliesslich im heimischen Boden. Sein Beispiel und Muster wirkte noch auf zahlreiche Nachfolger, welche wie David, Bouts, Massis sich bemühten, den Grundsätzen vaterländischer Kunst treu zu bleiben. Doch nur Memling allein bewahrt die ganze Poesie des still friedlichen, anspruchslos bescheidenen, wahren und ehrlichen Lebens seines Volkes. Er besitzt nicht den gewaltigen Ernst Hubert's, auch nicht die gemessene würdevolle Kraft Jan van Eyck's; in der Tiefe des leidenschaftlichen Ausdrucks erreicht er niemals Roger van der Weyden; dagegen hat er nicht seinesgleichen in der Wiedergabe holder Gemüthlichkeit und reiner Empfindungen. Er steht dadurch um so höher, als er nicht etwa nur Stimmungen seiner Zeit Ausdruck lieh, welche vielmehr in Bezug auf öffentliche Sittlichkeit namenlos tief gesunken war, sondern alle Anregungen allein aus seiner eigenen Brust schöpfte. Zum grossen Künstler gesellte sich der tüchtige Mann.

Ueber Memling's letzte Lebensschicksale besitzen wir nur spärliche Kunde. Im September 1787 hatte er seine Frau Anna verloren, die ihm drei Kinder, Johann, Cornelie und Nicolaus, zurückgelassen.[1] Am 10. December 1795 erschienen die Vormünder von Memling's Kindern im Waisenamte, um im Namen ihrer Mündel das Geld und die

[1] „Den x^{ee} dach van septembre in jaer m cccc ende lxxxvij Lodewyc de Valkenaere ende Diederic Van den Gheere, de Goudsmet, als voochden van Hannekin, Nielkin end Claykin, Jans Memmelyncx, scilders, kinderen, die hy t'Anne, zyne wyvve, brochten ten papiere van weesen“ etc. Communalarchiv v. Brügge, 5. Pupillarregister der Pf. S. Nicolas. fol. ij^{c}xcix. Zuerst publicirt von *Weale, Journ. d. b. a. 1861. p. 23.*

Ländereien in Empfang zu nehmen, welche sie nach Hans Memling's Tode geerbt hatten. Um diese Zeit also war der Meister verstorben.[1]

Wir haben bis jetzt nur jene Werke Memling's hervorgehoben, welche entweder die Grundlage chronologischer Untersuchungen bilden, oder in welchen sich die künstlerischen Eigenschaften des Meisters und sein Entwickelungsgang am deutlichsten abspiegeln. Dass ihre Zahl nicht erschöpft wurde, bedarf keiner besonderen Versicherung. Wir holen das Versäumte nach und geben zum Schlusse ein Verzeichniss der noch nicht erwähnten Originalwerke Memling's, sowie jener Gemälde, über welche die Acten noch nicht geschlossen sind, bei denen entweder eine genauere Prüfung aussteht, oder bei welchen Memling's Urheberschaft berechtigtem Unglauben begegnet. Ausgeschlossen sind natürlich alle Bilder, welche ein späteres Datum als 1495, das Todesjahr Memling's, tragen; sie sind es auch dann, wenn sie unter dem Namen Jan oder Johannes gehen. Dieses Schicksal trifft zunächst den Altar von Miraflores, mit Schilderungen aus dem Leben des Täufers, welcher in den Jahren 1496—1499 von einem „Juan Flamengo“ gemalt wurde,[2] sodann die Malereien des „Juan de Flandes“ ehemals in der Kathedrale von Palencia in Spanien, welche Passavant erwähnt[3] und endlich ein Diptychon im Antwerpener Museum vom Jahre 1499.[4]

Dagegen tragen folgende Werke den Stempel der Aechtheit:

London J. d. Täufer u. h. Laurentius.

Zwei kleine Bilder in der Nationalgalerie in London, Johannes den Täufer und den h. Laurentius darstellend,

[1] „Den x^ee dach van decembre a° [m cccc] xcv, zo brochten de voorschreven voochden te behouve van den voorschreven kindren te pampiere van weesen, volghende huerlieden eedt, de groote van de voorschreven kindere ghoedt hemlieden toecomen ende verstowen by den overlydene van hueren voorschreven vader.“ Ebend.

[2] *Ponz, Viage de España vol. XII. p. 50.*

[3] *Kunstblatt 1843. Nr. 61.*

[4] Antwerpener Museum. Nr. 255, 256.

überaus sorgfältig und zierlich fein gearbeitet, leider nicht ganz frei von Verletzungen, welche ein Restaurationsversuch verschuldete.[1]

Berlin Madonna.

Das Brustbild der Madonna mit dem Christkind im Berliner Museum in einem Drittel etwa der natürlichen Grösse weich und mild ausgeführt. Der Blick in die Landschaft durch das geöffnete Fenster versöhnt kaum mit dem steifen und hölzernen Christkinde.[2]

ehem. Haag Portrait.

Das Portrait einer Dame in schwarzem Gewande, gelbem Gürtelbande und weisser Haube mit der Inschrift: OBYT AN^{O} $\overline{DM}$ 1479, ehemals in der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland im Haag.[3]

Die Wiener Akademie besitzt aus dem Vermächtniss des Grafen Lamberg-Sprinzenstein eine Reihe von Darstellungen, welche vollständig in Memling's Weise gehalten sind. Eine Krönung Mariae[4] befindet sich darunter, welche sich ebenso sehr durch richtige Zeichnung, wie durch eine klare Färbung auszeichnet.

Madrid Anbetung der Könige.

Der sogenannte Reisealtar Karl V. in Museum del Prado zu Madrid, ein oft beschriebenes und viel gerühmtes Triptychon, erscheint nahezu als Copie des Epiphanienaltars zu Brügge und geht wie dieser auf die Composition Roger van der Weyden's in München zurück. Das Mittelbild führt die Anbetung der drei Könige, die Flügel die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel vor. Es waltet in der Anordnung eine strengere Symmetrie als sie sonst bei Werken dieser Schule vorkömmt. Zwei Könige knieen rechts und links von der Madonna, welche genau die Mitte des Bildes einnimmt. Durch die Eingänge an beiden Seiten drängt sich das Gefolge, wodurch so wie durch die geänderte Architectur dieses Triptychon sich von dem Brügger Altare

---

[1] London, Nationalgalerie. Nr. 747. Holz. 0.57 h. — 0.17 br.

[2] Berlin, Museum. Nr. 528^{b}.

[3] Bei der Versteigerung der königlichen Sammlung 1850 kam es für 450 Gulden in den Besitz eines Herrn Brandgeest.

[4] Holz. 2′ 9″ h. — 2′ 9″ br.

unterscheidet. Mit diesem gemein hat es den durch das Fenster blickenden Zuschauer, der natürlich für den Künstler selbst ausgegeben wird. Die Tafel ist grossentheils im Stile und im Colorit Memling's ausgeführt, nur die Eckfiguren hinter den Königen zeigen im Wurfe der Gewänder und im Tone der Farbe andere als des Meisters Gewohnheiten. Die Composition der Geburt Christi auf dem linken Flügel (die knieenden Engel zu Häupten des Christkindes, der kerzentragende Josephus u. s. w.) erfreute sich in Memling's vielleicht schon in Roger's Werkstätte einer grossen Beliebtheit, und wurde öfter wiederholt. Auf dem Madrider Exemplar stehen die Engel tief unter dem gewöhnlichen Durchschnitt, so dass es den Anschein gewinnt, als wären die Tafeln überhaupt von Memling nur begonnen, von der Hand seiner Gehilfen aber vollendet worden.[1]

Frankfurt Portrait.

Das Städelsche Museum in Frankfurt, so reich an Schätzen altniederländischer Kunst, nennt unter denselben auch mehrere Werke Memling's. Unzweifelhaft ächt ist das mild gefärbte Brustbild eines Mannes mittlerer Jahre. Den Kopf leise nach links gewendet und mit einer hohen Purpurkappe bedeckt, die Haare kurz verschnitten, über die Stirne gestrichen, die dunkeln Augen scharf auf den Beschauer gerichtet, die Lippen fest geschlossen, so gewährt das Bildniss den Eindruck eines tüchtigen, klugen Mannes. Der Leib ist in einen schwarzen, pelzbesetzten Rock gehüllt, die Hände auf eine Brustwehr gelegt. Ein landschaftlicher Hintergrund schliesst das Bild ab.[2]

Frankfurt h. Hieronymus.

Eine andere jüngere Erwerbung des Museums wird Memling von Einzelnen abgesprochen, nur um einem noch grösseren Meister, nämlich Jan van Eyck, zugeschoben zu

[1] Madrid, Museo del Prado. Nr. 455. Holz. $4^1/_2$' h. — 4' br. Die Tafeln haben durch Putzen viel gelitten. Photogr. v. Laurent.

[2] Frankfurt, Städelsches Museum. Nr. 88. Holz. 0.40 h. — 0.30. Aus den Sammlungen Ader's und Königs Wilhelm II. von Holland. Photogr. v. Nehring.

werden. Der h. Hieronymus, jünger in Jahren als sonst üblich aufgefasst, verehrt knieend das an einem Baume hängende Crucifix, ihm zur Seite ruht der Löwe, ein Cardinalshut liegt auf dem Boden. Der landschaftliche Hintergrund zeigt geschlossene Baumgruppen und Felsen. Eine gewisse Aehnlichkeit mit der Landschaft auf dem linken Flügel des Genter Altares ist unleugbar vorhanden, die Zeichnung der Hände aber strenger naturalistisch, als bei van Eyck.[1]

Palermo Madonna mitHeiligen.

Ein kostbares Juwel altniederländischer Kunst, bei welchem man zunächst wohl auch an Memling denken möchte, bewahrt das Museum in Palermo. Es ist ein Triptychon von kleinsten Verhältnissen und miniaturartiger Vollendung, welches seit Menschengedenken im Besitze der Familie des Duca di Malcagna im J. 1868 der neuorganisirten öffentlichen Sammlung geschenkt wurde.

Vor einem reich gezierten gothischen Chorgestühl, durch dessen Bogen sich der Blick in die weite Landschaft öffnet, sitzt die Madonna mit dem Christkinde auf dem Schoosse, welches sie mit der einen Hand unter dem Arme fasst, während ihre Linke seine Ferse stüzt. Das blonde lang herabfallende Haar wird von einer Perlenschnur zusammengehalten und ist mit einem weissen Tuche überdeckt. Sowohl Rock wie Mantel sind roth, letzterer etwas kälter und heller in der Farbe gehalten, mit grauen Tönen versetzt. Ein allerliebster Engelsreigen schliesst die Mittelgruppe ein. Rechts hat sich ein Engel mit buntfarbigen Flügeln, den Leib mit einem dünnen Schleier bedeckt, niedergelassen und bläst eifrig die Schalmei, das Grauröckchen hinter ihm reicht dem Christkinde eine blaue Blume. Dem Schalmei-

---

[1] Frankfurt, Städelsches Museum. Holz 0.32 h. — 0.22 br. Das Bild stammt (nach freundlichen Mittheilungen des Inspectors Hrn. G. Malss) aus Paris und wurde 1874 dem Frankfurter Kunstverein um 1000 Fl. unter dem Namen Memling abgekauft. *W. Schmidt* in München schreibt es *(A. A. Z. 1874)* Jan van Eyck zu.

bläser entspricht auf der anderen Seite ein Lautenschläger, welchem sich eine Gruppe von drei kleinen bausbackigen Sängern anschliesst. Der eine trägt ein blaues, der andere ein rothes Röckchen, von dem Dritten sieht man nur den Kopf. Im Hintergrunde gewahrt man zunächst einen phantastischen Tempelbau, diesem vortretend einen Brunnen von einer erzenen Bildsäule gekrönt. Weiter nach der Mitte und nach rechts sind dicht belaubte Hügel, und in der Ferne sodann blaue Berge geschildert. Vom Mittelgrunde steigt eine Frau mit hellem Kopfbunde herab, am Brunnen wandelt ein Mann.

Das Chorgestühl von heller Holzfarbe in dem üppigsten spätgothischen Zierstiel gehalten, mit Eselsrücken, Frauenschuhen und wie die manierirten Formen der spätgothischen Baukunst heissen mögen, beladen, setzt sich auf den beiden Flügeln fort, so dass die Scene eine feste geschlossene Einheit gewinnt.

Auf dem rechten Flügel windet die h. Dorothea um einen Reif rothe und weisse Rosen. Ueber ihr Haupt hat sie ein weisses Kopftuch geworfen, in ein enganschliessendes gelbgrünliches Gewand ihre Glieder gehüllt. Der Hemdsaum, oben sichtbar, ist zur Krause gefaltet, um den Hals eine goldene mit Saphiren und Rubinen geschmückte Kette geschlungen. Zur Seite steht ein Engel in hellrothem Rocke, der Heiligen Rosen reichend. Ein gothischer Springbrunnen, um welchen Kinder lustig spielen, belebt den Hintergrund, in dessen Ecke auf bewaldetem Hügel sich eine Burg mit Thürmen aufbaut.

Die Braut Christi, die h. Katharina, nimmt den linken Flügel ein. Ueber dem goldgestickten Kopftuche von rothem Sammet trägt sie eine Krone, das blaue Untergewand wird von einem weissen Mantel bedeckt. Während sie mit der Rechten einen reich gefassten Ring emporhält, ruht ihre Linke auf einem Buche, in welchem gleichzeitig ein ihr zur Seite stehender goldgelockter Engel blättert. Vor ihr auf

der gemalten Architecturleiste ruht ein Schwert mit prachtvoll geziertem Griffe. Den Hintergrund füllt eine reizend belebte Landschaft. Am Flusse, über welchen eine Brücke geschlagen ist, sehen wir eine Wäscherin beschäftigt. Ein dichter Laubwald nimmt dann den Blick gefangen, rechts aber sitzt an einer Hütte in fleissiger Arbeit eine Spinnerin von einem Manne mit rother Kappe angeredet, der aus der Thür der Hütte tritt und einen weisshaarigen Hund zum Begleiter hat.

Bei geschlossenen Flügeln begrüssen wir das erste Elternpaar. Der Baum der Erkenntniss nimmt die Mitte des Bildes ein. Er theilt sich in zwei mächtige Aeste und ist mit Aepfeln reich behangen. Das Laub erinnert in Farbe und Zeichnung an Orangenblätter. An dem Baume ringelt sich die Schlange empor, am Fusse desselben stehen Adam und Eva. Adam mit kurzer etwas aufgestülpter Nase, lockigem Haare und Vollbart, das eine Bein vor das andere gestellt, greift mit ausgestrecktem Arm nach dem Apfel. Eva, die Beine gekreuzt, der Kopf jünger als der Leib, mit lang herabhängendem hellbraunen Haare hält ihn bereits fest. Beide halten sich innig umschlungen, indem jeder einen Arm um den Nacken des anderen schlägt. Felsmassen und dichte, von Vögeln, u. a. einer Eule, belebte Baumgruppen, unter denen ein Löwe und Hirsch lagern, bilden den Hintergrund, in welchem wir überdies die Vertreibung aus dem Paradiese, den Engel in graublauem Gewande, welcher die ersten Eltern aus dem Thore des Paradieses hinausjagt, gewahren.

Die Kunst auch im kleinsten Maassstab deutlicher selbst ausdrucksvoller Schilderung ist hier zur höchsten Vollendung gebracht worden. Den landschaftlichen Hintergrund hat der Meister mit Vorliebe durch eine Fülle von Episoden belebt, mit derselben Vorliebe auch das zahlreiche Geschmeide, Krone, Halskette, Ringe, Juwelenbesatz in täuschender Naturnachahmung gearbeitet. In den einzelnen

Gestalten erscheint übrigens nicht mehr der naive Naturalismus herrschend. Adam und Eva tragen noch am meisten das Gepräge eines solchen; bei den weiblichen Heiligen bemüht sich aber offenbar der Künstler auch den Hauch idealer Anmuth hervorzurufen, was ihm aber nur bei der h. Katharina vollkommen gelang. Das Christkind hat einen aufgetriebenen Leib und unverhältnissmässig grossen Kopf; ungleich besser, was Holdseligkeit und Lebendigkeit betrifft, sind die kleinen Engelknaben geschildert. Die Farbe besonders in den Fleischtheilen ist nicht dick aufgetragen, sucht nicht durch Helldunkel zu wirken, besitzt aber eine unvergleichlichen Schmelz und helle Leuchtkraft.[1]

Ragusa Domkirche Anbetung der Könige.

Auch Ragusa in Dalmatien rühmt sich ein Memling'sches Werk zu besitzen. Die Domkirche bewahrt einen hochgeschätzten, wie ein Palladium verehrten Flügelaltar, welcher auf jenen Meister zurückgeführt wird. Gegenstand der Darstellung ist die Anbetung der Könige. Das Christkind auf dem Schoosse der Madonna empfängt die Huldigung des ältesten Königs, welcher barhaupt vor ihm knieet und Scepter und Weihgefässe zu den Füssen des Kindes niedergelegt hat. Der zweite König mit der Krone auf dem Haupt hebt den Deckel von dem Gefässe, welches er opfern will. Der Mohrenkönig in rothem Barett und Untergewande

---

[1] Palermo, Museum. Nr. 59. Holz. Das Grün der Bäume hat nachgedunkelt, sonst ist das Bild mit Ausnahme des einen Beines des Christkindes und des rechten Beines des leierschlagenden Engels intact. Das Museum besitzt auch den Kasten, in welchem das Triptychon, offenbar ein Reisealtärchen, wahrscheinlich Jahrhunderte lang bewahrt wurde. Er ist mit schwarzem Pergament überzogen, diesem gothisirende Ornamente aufgeprägt. Das Wappenschild in der Mitte ist leider leer. Was nun die historische Einordnung des Werkes betrifft, so lassen die Farbentechnik, die Behandlung der Landschaft unmittelbar an Memling denken. Die Vermählung der h. Katharina im Besitze Gatteau's zeigt offenbar eine nahe Verwandtschaft. Die Schlusszeit des 15. Jahrhunderts wird überdies durch die Architectur bestätigt. Die symmetrische Stellung der Engel, die Kopftypen erinnern aber eher an eine jüngere Kraft. Wäre es wahr, dass der Namen Gerard auf dem Bilde verborgen angebracht ist, wie ein Zeugniss aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, in dem Kasten eingeklebt, behauptet, so käme unwillkürlich Gerard David auf die Zunge. Photogr. v. Tagliarini.

und weissem Mantel ist mit einem bewaffneten Begleiter auf dem rechten, der Stifter im Purpurkleide und dunklem Ueberwurfe auf dem linken Flügel dargestellt. Durch die Arcaden der Mitteltafel blickt man in eine Landschaft hinaus.[1]

Haag Altar von S. Bertin.

Mehrere Besitzer haben sich in die Fragmente eines grossen Altares getheilt, welcher aus der Abtei St. Omer stammt und dem h. Bertin gewidmet ist. Zwei Tafeln, Herrn Beaucousin in Paris angehörig, bildeten die oberen Theile von Altarflügeln, deren untere Theile sich im Besitze des Königs Wilhelm II. von Holland befanden. Jene[2] stellen singende Engel und den h. Bertin, der von Engeln zum Himmel emporgetragen wird, vor. Diese erzählen auf zehn in Bogen geschlossenen Tafeln das Leben des Heiligen: seine Geburt, Priesterweihe, Pilgerfahrt, Klosterstiftung, seine Wunderthaten und seinen Tod. Die Tafeln im Besitze Beaucousins waren auf beiden Seiten bemalt, doch hat sich von der Malerei der einen Seite fast jede Spur verloren, und auch die erhaltene Seite theilweise ihre Frische eingebüsst. An eine eigenhändige Arbeit Memling's zu glauben, verwehrt die unrichtige Zeichnung und die Beschaffenheit der Farbe. Der Meister wurde entweder von Gesellen unterstützt oder überliess ihnen ganz die Ausführung, wodurch sich die Verschiedenheit der einzelnen Tafeln erklären würde. Da wir wissen, dass um das J. 1500 ein gewisser „Dyrick" in St. Omer malte, so mag er immerhin einen Antheil auch an dem Werke gehabt haben.[3]

Von geringerer Bedeutung sind die folgenden Bilder, die in verschiedenen Sammlungen den Namen Memling führen.

---

[1] Ragusa, Domkirche. Holz. 2′ 9″ h. — 1′ 9″ br. Vgl. *Eitelberger, Die mittelalt. Kunstdenkm. Dalmatiens im Jahrbuch der österreichischen Centralcommission. Bd. V. p. 274.*

[2] Paris, Beaucousin. Holz. 0.52 h. — 1.32 br.

[3] *De Laborde, Introd. 45.* Sein voller Namen dürfte Dierick van Berle gelautet haben. Er war in der Abtei S. Bertin bis 1530 als Maler thätig.

Dresdener Museum: Das Portrait des Bastarden Anton von Bourgogne mit dem Motto: „Nul ne si frote“, eine Replica des Bildnisses in Staffordhouse. Für ein Original Memling's ist der Umriss zu hart, der Farbenauftrag zu dick und schwer. Die blassen Lichter werden mit den matten Schatten durch grauröthliche Töne verbunden. Die Arbeit rührt von einem Manne her, welcher van Eyck's und Memling's Weise vor Augen hat.[1]

Berliner Museum: Die Madonna mit dem Christkinde am Busen, ein Brustbild, in zwei Drittel der natürlichen Grösse, ganz im Stile Memling's gehalten, in der Ausführung jedoch schwächer, als man es dem Meister selbst zumuthen darf, daher wohl nur ein Schulbild.[2]

Stuttgarter Museum: Bathseba im Bade. Das Bild hat wiederholte Taufen und Umtaufen erfahren. Waagen theilte es zuletzt Memling mit, doch ist es offenbar späteren Ursprungs und vielleicht der Schule des Quintin Massys entstammend.[3]

Wiesbadener Museum: Der englische Gruss. Die Bezeichnung als Memling's Werk ist durchaus willkürlich und auch nicht auf dem leisesten Schein von Gründen beruhend.[4]

In der Münchner Ausstellung alter Gemälde 1869 befanden sich mehrere Bilder aus dem Privatbesitze, welche wenigstens in Memling's Nachbarschaft gehören.

Die Vermählung der Maria[5] stammt von einem Maler aus Löwen aus der Zeit nach Dierick Bouts, ebenso das Halbbild der Madonna, welche das Christkind säugt, und schon aus der Galerie Pourtalès bekannt war.[6] Das Portrait

---

[1] Dresden, Museum. Nr. 1719. Holz. 0.49 h. — 0.39 br. S. oben S. 130.

[2] Berlin, Museum. Nr. 549 A.

[3] Stuttgart, Museum. Nr. 398.

[4] Wiesbaden, Museum. Nr. 9.

[5] Katalog Nr. 14. Im Besitze des Prof. Sepp in München. Holz. 0.79 h. — 0.41 br.

[6] Katalog Nr. 53. Im Besitze des Herrn Gontard in Frankfurt. Holz. 0.31 h. — 0.22 br.

Philipps I. von Spanien[1] ist von einem Maler des 16. Jahrh. übergangen und modernisirt worden.

Ausserhalb Deutschland merken wir noch folgende Werke an:

Petersburger Eremitage. Der h. Lucas malt die Madonna. Form und technische Ausführung stimmen mit der Figur auf dem bekannten Münchner Bilde von R. van der Weyden überein, als dessen Copie, in alter Zeit angefertigt, es anzusehen ist.[2]

Antwerpener Museum. Die Bildnisse eines greisen Prämonstratenser Priesters in weisser Ordenstracht und eines Mitgliedes der Familie Croy können nur als Schulbilder aus der Werkstätte Roger van der Weyden's gelten.[3]

Hampton Court bei London. Brustbild eines Unbekannten, kühl im Tone, aber überaus sorgfältig und fein ausgeführt. Früher als Antonis Moor bezeichnet, wird es jetzt richtiger der Schule Memling's zugeschrieben.[4]

London, Nationalgalerie. Das arg verletzte Madonnenbild aus der Wallersteinsammlung zeigt allerdings Spuren von Memling's Weise; dagegen ist das derselben Sammlung entstammende Portrait bei aller Lebendigkeit und Naturwahrheit, nicht mit der zarten Farbenempfindung ausgeführt, die sonst Memling eigenthümlich ist; ebenso ist für diesen Meister die Form der Hände viel zu grob.[5]

London, Sammlung Baring. Der h. Hieronymus am Schreibpult erinnert an das Werk, welches der Anonymus Morelli 1529 im Hause des Antonio Pasqualino in Venedig

---

[1] Katalog Nr. 23. Im Besitze des Herrn Rauter in München. Holz. 0.44 h. — 0.33 br.

[2] Petersburg, Eremitage. Nr. 445. Holz. 0.92 h. — 0.56 br. Aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland.

[3] Antwerpen, Museum. Nr. 253 u. 254. Holz 0.39 h. — 0.23 br. und 0.49 h. — 0.31 br.

[4] Hampton Court. Nr. 299 von derselben Hand wie der Bastard von Burgund in der Dresdner Galerie.

[5] London, Nationalgalerie Nr. 709 u. 710. Holz. 0.40 h. — 0.28 br. und 0.34 h. u. 0.27 br. Die Madonna ging früher auf den Namen van Eyck's; das Portrait wird jetzt van der Goes zugeschrieben.

sah,[1] welches aber schon damals nicht mit voller Sicherheit Memling zugeschrieben wurde. Dass Baring's Exemplar diesen Ursprung nicht besitzt, erscheint zweifellos.

London, Dudleyhouse. Halbbild eines Mannes mit lang herabhängendem Haare und schwarzer Kappe. Es galt früher als ein Werk Holbein's, gehört aber der Schule Memling's an, der es übrigens in seiner steifen Haltung, mit den fahlen Fleischtönen und schlecht gezeichneten Händen nur geringe Ehre macht.

Greenhithe (Grafschaft Kent). Im Besitze des Rev. J. Fuller Russell. Ein kleines, in den Figuren sehr fein ausgeführtes Diptychon, mit der Kreuzigung auf der einen und der knieenden Jeanne de France, Gemahlin Johanns von Bourbon, auf der anderen Seite. Die Stifterin wird von Johannes dem Täufer beschützt und erblickt am Himmel die Madonna mit dem Kinde. Ihr Wappenschild wird von einem Engel gehalten. Das Bild wurde Memling zugewiesen und viele Köpfe auf der Tafel der Kreuzigung sprechen dafür. Doch lässt die allgemeine Behandlung eher auf einen Schüler als auf den Meister selbst schliessen.

Welche Bewandtniss es mit einigen neueren Erwerbungen der Louvregalerie: der Madonna aus der Sammlung Germeau,[2] der Auferstehung mit Maria, den Aposteln und dem h. Sebastian aus der Sammlung Vallardi[3] habe, ebenso welches Anrecht auf Memling's Namen die h. Veronica in der früheren Sammlung S. Donato (Prinz Demidoff) in Florenz, der h. Christoph in der Sammlung des Herzogs v. Devonshire in Holkerhall und die Anbetung der Könige des Mr. Brett in London haben, dieses festzustellen muss späterer genauer Forschung vorbehalten bleiben.[4]

---

[1] *Anonymus Morelli p. 74.* S. Anhang.

[2] Vgl. *Chronique des arts 1871. Nr. 3 und 10.* Das Bild wurde 1868 für 12,100 Fr. angekauft.

[3] Wird jetzt „in petto" Bouts zugeschrieben. Vgl. *Mündler in der Zeitschrift f. b. K. II. S. 223* und *Journal des beaux arts 1861. p. 11.*

[4] Vgl. *Waagen, Handbuch 0. 117.*

Memling's Thätigkeit als Miniaturmaler wird uns durch eine Nachricht des Anonymus Morelli überliefert.[1] Zu dem bereits früher erwähnten Breviere des Cardinals Grimani hat auch „Juan Memelin" Bilder beigesteuert. Dieses Zeugniss erscheint unanfechtbar und nimmt allen Versuchen, Memling jeden Antheil an dem Werke abzusprechen, die Aussicht auf Erfolg. Zahlreiche Miniaturen verrathen Anklänge an Memling's Stil und sind offenbar in seiner Werkstätte oder von seinen Schülern ausgeführt worden. Doch bleibt es unthunlich, von denselben die eigenhändigen Blätter und Blättchen des Meisters scheiden zu wollen.[2]

---

[1] *Anonymus Morelli p. 75.* S. Anhang.

[2] Vgl. *Harzen in Naumann's Archiv 1858, S. 3,* welcher Memling ganz streichen möchte und *E. Förster* in *„Denkmäler Deutscher Baukunst"* u. s. w. *Bd. XI, S. 25,* welcher die Miniaturen in nicht weniger als 16 Gruppen theilt und Memling's Antheil von dem der Schüler scharf sondern zu können glaubt.

DRITTES CAPITEL.

Gerard David und andere Nachahmer van Eyck's und Memling's.

Wer da meint, das Studium der altniederländischen Meister sei bereits abgeschlossen oder wer verzweifeln möchte, dass jemals aus der Masse namenloser Bilder, alle die gleichen Ursprunges sind, werden ausgehoben und geordnet, ja sogar in einzelnen Fällen auf einen bestimmten Maler zurückgeführt werden, den mag das Schicksal Gerard David's trösten und belehren. Noch vor wenigen Jahren suchte man selbst seinen Namen in kunsthistorischen Büchern vergebens und heute hat dieser Name nicht allein durch die Entdeckung der Lebensverhältnisse des Mannes einen hellen Klang, einen greifbaren Körper empfangen, sondern wir sind auch im Stande, die künstlerische Individualität dieses der Geschichte neu gewonnenen Künstlers zu bestimmen. Doch tragen erst die letzten Jahrhunderte die Schuld, dass ein wichtiges Glied der altniederländischen Schule vergessen, und dessen Werke wie herrenloses Gut an verschiedene Maler von Jan van Eyck und Memling bis auf Gossaert vertheilt wurden. Den alten Geschichtsschreibern war Gerard David nicht völlig unbekannt. Sanderus[1] nennt

[1] *Sanderus, Flandria illustrata II. 154.*

den „Gerardus Davidis Veteraquensis“ als den Meister des Adrian Isenbrand von Brügge, und Karel van Mander hatte wenigstens über Gerard von Brügge vernommen, dass Peter Poerbus ihn als einen „uytnemenden Schilder“ gepriesen.[1]

Noch ein anderer Umstand erscheint merkwürdig und kann nur durch ein wunderbares Zusammentreffen erklärt werden. Der Geerrit van S. Jans in Harlem, dessen Spuren vergebens gesucht werden, den K. van Mander als einen Schüler des Albert van Ouwater bezeichnet, klingt doch überraschend ähnlich dem „Gheerardt Jans fs [filius] Davidt“ van Ouwater,[1] der im Jahre 1483 nach Brügge kam und am 14. Januar 1484 die Fremdentaxe der Zunft bezahlen musste.[2] Dieser Gheerardt Jans van Ouwater ist eben unser Gerard David, dessen Werke viel früher bekannt und geordnet waren, ehe man seinen Namen wusste.

Sein Stil entspricht vollkommen der Beschreibung, welche van Mander von der Kunstweise des Geerrit van S. Jans gibt; seine Bilder sind sauber und fein ausgearbeitet, wohl geordnet, klar im Ausdrucke. Es würde schwer sein, einen Maler der altflandrischen Schule zu nennen, welcher sich besser auf das Glasiren und Glätten der Bildtafeln verstände, und die Farben frei auch von kleinsten Körnchen und Fleckchen zu einem Ganzen zu verschmelzen wüsste. Er liebt eine regelmässige Anordnung, scharfe Naturwahrheit und einen glänzenden Fleischton; seine Gestalten athmen leidenschaftslose Ruhe, sie sind kurz proportionirt, in den Umrissen nicht ganz sicher angelegt. Der wahre Farbenpoet hätte darauf verzichtet, an den Gewändern die Töne grell nebeneinander zu stellen, und das Schreiende wohl vermieden; trotzdem lässt sich ein gewisser Glanz und Schimmer dem

---

[1] S. *K. van Mander p. 205.*

[2] Vgl. *Weale im Beffroi I. 224 und II. 288,* welcher daselbst die Urkunden mittheilt, überhaupt Gerard David erst entdeckt hat. Die ihm angehörigen Werke waren schon früher aus der Gesammtmasse gesondert und classificirt worden.

Colorit nicht absprechen, eben so wie die Landschaft mit Vorliebe von Gerard David behandelt und entschieden tüchtig gemalt ist. Auch darin erfüllt er das Lob, welches van Mander dem Albert van Ouwater und dem Geerrit van S. Jans spendet. Zuweilen freilich sticht die frische Farbenfülle des landschaftlichen Hintergrundes von der marmorartigen Blässe des Fleisches zu stark ab; doch kann diese vielleicht durch den späteren Abputz der Glasur hervorgerufen sein, wodurch die Tafeln einen düsteren Ton erhielten.

Ueber den unmittelbaren Lehrer Gerard David's fehlt uns jede nähere Kunde; doch bezeugen seine Werke, dass er sich an das Muster van Eyck's und Memling's hielt. In der Zeit, als Gerard in die Brügger Lucaszunft eintrat, stand Memling auf der Höhe seines Ruhmes und galt nicht unwahrscheinlich als der erste Meister des Landes. Aber auch die Werke Jan van Eyck's waren in Kirchen und Privat-Häusern noch zahlreich zu schauen und mochten auf den neu zugewanderten jungen Maler eine ähnliche Anziehungskraft üben, wie die zart und fein ausgeführten Gemälde Memling's.

Rasch stieg Gerard David zu Würden und Aemtern in seiner Zunft empor. Schon 1488 wurde er zum vierten „vinder", 1494 und 1498 zum ersten „vinder" gewählt.[1] Im Jahre 1496 heirathete er Cornelia Cnoop, die Tochter eines aus Middelburg stammenden Goldschmiedes in Brügge, mit welcher er eine Tochter Barbara zeugte.

Das erste Werk Gerard David's, von welchem uns berichtet wird, ist im Auftrage des Rathes von Brügge entstanden und offenbart, von dem Maler freilich ungesucht, eine politische Tendenz. Stürmische Tage waren über Brügge

[1] Vinder ist der Titel der sechs Zunftbeamten, welche zwischen dem Dechanten und dem unmittelbaren Vorsteher den Rang inne hatten, mit diesen gemeinsam die Zunftangelegenheiten verwalteten.

hereingebrochen. Ein blutiger Aufstand bezeichnet den Anfang des österreichischen Regimentes; nachdem derselbe beigelegt, Kaiser Maximilian's Herrschaft anerkannt war, richtete sich das Strafgericht gegen mehrere Rathsmitglieder, u. a. gegen die Bürgermeister Jean de Nieuwenhove und Jacques de Dudzeele. Sie wurden des Verrathes und der Bestechlichkeit angeklagt und mit dem Tode bestraft. Die neuen Schöffen liessen von Gerard David 1488 ein jüngstes Gericht malen, welches im Rathssaale als Mahnung an ein gerechtes Richten und Urtheilen aufgestellt werden sollte.

Erst im Jahre 1498 vollendete er das Werk, welches dann von Schiedsrichtern, die die Stadt und die Zunft ernannte, geprüft und zur Zufriedenheit befunden wurde. Die Schätzung und Abrechnung hat sich im Communalarchiv von Brügge erhalten.[1]

---

[1] Der Preis betrug 14 livr. 10 escalins de gros, welcher in drei Raten, 4 livres bei der Bestellung, 2 livres 1491 und 8 liv. 10 esc. als das Werk 1498 vollendet war, ausbezahlt wurde. Die Gehilfen Gerard's erhielten ein Trinkgeld von 3 esc. 4 den. de gros. Als das von den Schöffen bestellte Rathausbild gilt vielen, auch Weale, nicht das jüngste Gericht, von welchem keine Spur vorhanden, sondern zwei Tafeln, welche gegenwärtig in der Akademie (Nr. 24 und 25) bewahrt werden und das Schicksal des ungerechten Richters Sisamnes schildern. Es lässt sich nicht leugnen, dass der Gegenstand dem oben erwähnten Anlasse der Bestellung entspricht und für ein Gerechtigkeitsbild, wie sie in Rathhäusern üblich waren, vollkommen passt. Auch die Maasse (1.82 h. — 1.59 br.) sind aussergewöhnlich und lassen an die Aufstellung in einem grösseren Raume denken. Aber eben die grösseren Dimensionen befremden bei dem „Miniaturmaler“ Gerard David, und die ganze Auffassung lässt sich mit der sonst bei ihm üblichen schwer in Uebereinstimmung bringen. Jedenfalls ist noch eine genauere Prüfung des Werkes erforderlich, ehe dasselbe endgiltig Gerard David zugesprochen wird. Der Inhalt desselben ist folgender: Auf der ersten Tafel spricht Cambyses, von einem stattlichen Gefolge umgeben, das Urtheil über den bestechlichen Richter. Er trägt ein dunkelblaues Brocatgewand, darüber einen blauen Sammtmantel mit Hermelin, sein Haupt ist mit einer roth gefütterten Krone bedeckt, die Beine in Weiss bekleidet. Nachdrücklich drückt er den Zeigefinger der Rechten auf den Daumen der Linken, gleichsam um die Wahrheit der Anklage zu bekräftigen. Ihm gegenüber steht barhaupt mit bestürzten Mienen Sisamnes, in rother Robe und schwarzem Mantel, die eine Hand auf den Richterstuhl gestützt, über welchem ein dunkler Teppich (darüber das Datum 1498) gespannt ist. Die Scene geht in einer offenen Halle vor sich, die auf einen von Bauten geschlossenen Platz mündet; vor einem der Häuser übergiebt ein Mann dem Richter einen Sack voll Silber.

Unter den Schiedsrichtern werden Jacob Spronc, der in der Lucasgilde ein höheres Amt bekleidete, der Maler Joes de Smit, Jan de Corte und endlich Jean des Trompes, damals Bailli von Ostende und Schatzmeister von Brügge, ein in der Gemeinde angesehener Mann genannt. Jean des Trompes mochte bei diesem Anlass die Tüchtigkeit des Malers erkannt haben. Er bestellte bei ihm einen grossen Altarschrein, welcher gegenwärtig die Sammlung der Brügger Akademie schmückt, und die Taufe Christi darstellt.[1]

Brügge Akademie Taufe Christi.

Bei geöffneten Flügeln erblicken wir Christus, nur mit einem weissen Lendentuche bekleidet, bis zu den Knieen im Wasser stehend, die Hände gefaltet, den Kopf leise zum Gebete geneigt. Ihm zur Linken knieet auf erhöhtem Ufer der Täufer und giesst aus seiner hohlen Hand Wasser über den Kopf Christi; zur Rechten hält ein Engel, in ein reiches Messgewand gehüllt, die Kleider des Täuflings bereit. Felsen und mächtige Bäume, in deren Schatten Johannes vor einer Volksmasse predigt, und die Ankunft des Messias seinen Jüngern verkündigt, schliessen zu beiden Seiten den Hintergrund ab, in dessen Mitte sich Jerusalem und in weiterer Ferne eine hügelige Landschaft erhebt. In den Wolken schwebt Gottvater den Segen ertheilend. Auf dem rechten Flügel ist Jean des Trompes mit seinem Sohne Philipp unter dem Schutze des jugendlichen Johannes des

---

Die zweite Tafel schidert die Vollstreckung des Urtheiles. Sisamnes liegt ausgestreckt, an Händen und Füssen gebunden auf einem Tische, vier Henker sind beschäftigt, ihm die Haut vom Körper abzuziehen. Cambyses, von seinem Hofe umgeben, ist Zuschauer der Strafe. Links im Hintergrunde hat der Maler die Halle des ersten Bildes wiederholt und hier den Sohn des Sisamnes in seiner richterlichen Thätigkeit dargestellt. Vor ihm steht der Kläger, der in die Geldtasche greift und die Bestechung, diesmal ohne Erfolg, zu wiederholen scheint. Hier wie auf der andern Tafel treiben sich im Vordergrunde Hunde herum, im Hintergrunde aber blickt ein Weib aus dem Fenster eines Hauses auf das Schauspiel herab, im Walde hinter den Häusern ruht ein Hirsch. Das Werk galt lange Zeit als die Arbeit eines im 17. Jahrhundert verstorbenen Malers Anton Claeyssens.

[1] Die Urheberschaft Gerard David's ist allerdings nicht urkundlich beglaubigt, aber durch die Stilbetrachtung und Vergleichung mit seinen sicheren Werken unzweifelhaft.

Evangelisten, auf dem linken seine Frau Elisabeth van der Meersch mit vier halberwachsenen Töchtern und der h. Elisabeth, Königin von Ungarn, abgebildet. Felsige Landschaftsgründe erheben sich steil hinter jeder Gruppe.

Die Bilder der Aussenflügel sind später gemalt worden als die inneren Tafeln. Sie zeigen die Madonna mit dem Christkind auf dem Schoosse, welches sich vorbeugt und eine Traube der zweiten Frau des Trompes, Magdalena Cordier, darreicht, die mit ihrem Töchterchen und ihrer Schutzheiligen, der h. Magdalena, auf der Gegenseite dargestellt ist. Da wir aus den erhaltenen Familienurkunden wissen,[1] dass Jean des Trompes seine erste Frau 1502, seine zweite 1510 durch den Tod verlor, und auf dem Bilde die Tochter der letzteren im Alter von ungefähr fünf Jahren erscheint, so können wir den Altarschrein mit ziemlicher Sicherheit datiren. Er wurde beiläufig um das Jahr 1507 vollendet.

Für den Eindruck des Werkes wirkt die prächtige, kräftig gefärbte Landschaft entscheidend. Ihr heller Glanz lässt die Figuren des Vordergrundes untergeordnet erscheinen, als ob sie nur bestimmt wären, die Landschaft zu heben und zu beleben; man vergisst auch die Mängel der Gestalten, sieht nicht gleich wie fehlerhaft die Zeichnung, wie steif die Composition, wie kalt der Ausdruck derselben ist. Man vermisst in der Landschaft den Luftton, was wahrscheinlich der Reinigung des Bildes zugeschrieben werden muss, in allem Uebrigen erscheint die Ausführung geradezu vollendet. Dieses gilt namentlich von den dem Auge näheren Theilen.

Ohne der Gesammtwirkung zu schaden, sind die einzelnen Bäume bis zum geringsten Detail sorgfältig gezeichnet und kraftvoll gefärbt. Die Natur des Laubes, die Form überhaupt wird treu bewahrt, jedem Baume seine volle Indivi-

---

[1] Vgl. *Beffroi I. p. 259—261 und 276—286.*

dualität gelassen. Mit grosser Wahrheit und in richtig bemessenem Farbentone spiegeln sie sich, wie das ganze Ufergelände im Wasser ab.

In argem Gegensatze dazu steht nun die Gruppe Christi mit dem Täufer und Engel. Sie ist nicht allein unharmonisch im Colorit und schwach in der Composition, sondern auch geschmacklos und fehlerhaft in der Zeichnung. Sie fällt aus ihrer Umgebung schroff heraus und überladet den Vordergrund. Die Staffage weiter hinten wirkt wegen der kleineren Verhältnisse weniger störend, aber auch hier haben die Gestalten, für sich betrachtet, kurz gedrungene Formen und ein ziemlich gewöhnliches Aussehen. Niemals hat Memling, dem das Bild früher zugeschrieben wurde, die Farben so stark aufgetragen, niemals überhaupt das Farbensystem gebraucht, welches die Taufe Christi zeigt: gelbliche Fleischtöne, von grauen Halbschatten scharf geschnitten, die wieder unmittelbar von dunklen Schatten begrenzt werden. Auch die grellen Gegensätze der Gewandfarben waren ihm fremd, erinnern ungleich mehr an die Gewohnheiten der Schule von Leyden.

Die Madonna auf dem äusseren Flügel zeigt die steife, gezwungen zierliche Kopfneigung, welche Roger van der Weyden eigenthümlich ist, bei dem Christkinde wieder fällt auf, dass es nicht wie die Christkinder Memling's nackt, sondern wie jene des Hugo van der Goes im Hemde geschildert wird. Der Schlusseindruck bestätigt das Uebergewicht der landschaftlichen Schönheit, und enthüllt uns in dem Bilde der Taufe Christi die Keime zu der Schule der Landschaftsmalerei, welche später in Dinant sich entwickelte. Wir zweifeln nicht, dass ihre Hauptträger, Patenier und de Bles, dem Gerard David viele Anregungen verdanken.

Bald nach dem Tode des Jean des Trompes kam der Altarschrein als Geschenk an die Kirche S. Basile in Brügge, wo er bis 1794 verblieb. Aus Paris, wohin er mit so vielen Kunstschätzen Belgiens widerrechtlich gebracht worden war,

gelangte er 1815 nach Brügge zurück und fand seinen Platz seitdem in der Sammlung der Akademie.[1]

Brügge S. Basile Kreuzabnahme

Die Kirche S. Basile bewahrt noch gegenwärtig ein Werk von der Hand Gerard David's, ein Triptychon, welches im Anklange an van der Weyden's gleichnamige Compositionen die Kreuzabnahme schildert. Die Mitte des Bildes nimmt Maria ein, die vor dem Leichnam des Sohnes knieet; Nicodem auf der äussersten Rechten stützt den in ein weisses Leichentuch gewickelten Christuskörper, Johannes theilt seine Hilfe zwischen Maria und Christus.

Er hat die Madonna umfasst, um sie vor dem Sinken zu bewahren und hält gleichzeitig den linken Arm Christi in die Höhe. Maria Salome und ein Salbträger schliessen die Gruppe ab. Zwei heilige Frauen sind auf dem rechten, Joseph von Arimathia und zwei Jünger auf dem linken Flügel gemalt. Den Hintergrund bilden der Calvarienberg, die Stadt Jerusalem und (auf dem linken Flügel) Wald und Berge. Die kräftig betonten Gewandfarben und überaus sorgfältig gemalten Metallzierrathen fallen zumeist in das Auge.[2]

Rouen Museum Mad. mit Heil.

Die äusseren Lebensverhältnisse Gerard's bewahren um diese Zeit noch immer eine aufsteigende Linie. Seine Zunft wählt ihn 1501 zum Dechant, im Jahre 1508 wurde er in die Brüderschaft: N. D. de l'arbre sec, bald darauf in die Gilde der Librariers und Illuminatoren aufgenommen. Im Jahre 1509 verehrte er der Sionskirche der Carmeliterinnen in Brügge ein Altarbild: die Madonna mit weiblichen Heiligen und Engeln, welches nach mannigfachen Wechselfällen seinen Ruheplatz im Museum zu Rouen fand. Die

---

[1] Brügge, Akademie. Nr. 27, 28, 29, 30, 31. Holz. Mittelb. 1.32 h. — 0.98 br. Fl. 1.32 h. — 0.43 br. Alle Tafeln sind beschädigt. Photogr. von Fierlandt. Vgl. *Beffroi I. p. 966 und II. 294.*

[2] Brügge, St. Basile. Chapelle du Saint Sang. Mittelb. Holz. 1.04 h. — 0.70 br. Die Tafeln sind in Bogen geschlossen. In einer Quittung für Zahlungen bei Gelegenheit einer Restauration des Triptychons vom 30. Juli 1675 wird es als vom „maitre Gerard de Bruges" herrührend beschrieben. *Beffroi I. p. 231.*

äussere Geschichte dieses Bildes beweist mit aller nur wünschenswerthen Deutlichkeit die Urheberschaft Gerard David's.

Nach Rouen kam das Bild aus der Louvresammlung, welche sich 1803 aller überschüssigen und scheinbar weniger bedeutenden Werke dadurch entledigte, dass sie dieselben an die Provinzialmuseen vertheilte. Die Louvresammlung hatte das Bild unter Memling's Namen von einem zurückgekehrten Emigranten, Miliotti, dieser von einem gewissen Berthels erworben, welcher es 1785 auf einer Versteigerung von Kunstschätzen aufgehobener Klöster für 50 Gulden gekauft hatte. Der Auctionskatalog hat sich erhalten und in diesem die genaue Beschreibung des Rouener Bildes.[1] Es gehörte bis dahin den beschuhten Carmeliterinnen in Brügge. Dort entdecken wir das Bild wieder in einem 1537 verfassten Inventare. Die Angaben über seinen Inhalt stimmen so vollständig mit der Darstellung auf der Tafel in Rouen überein, dass über die Identität nicht der geringste Zweifel herrschen kann. Das Inventar belehrt uns aber auch in untrüglicher Weise über den Maler des Werkes. Es nennt als den Meister desselben „Gerard David", welcher es 1509 zur Zeit, als Bruder Isenbart de Bri Beichtvater, die Schwester Elisabeth van der Ranneele Priorin des Klosters waren, gemalt hatte. Eine Wohlthäterin der Genossenschaft, unter dem Namen Pacquette am Hofe bekannt, bezahlte die Holztafel, auf welcher Gerard das Bild entwarf.[2]

---

[1] Die Stelle lautet: „Nr. 3,991. J. Hemling. La vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges et de Saintes, tableau avec volets, dont l'un représente l'accouchement de la Vierge et l'autre sa mort. Le tableau du milieu est d'un fini precieux: les têtes sont de la plus grande delicatesse et dessinées avec la plus grande vérité. Bois. Hauteur 3 pièds 8 pouces; largeur 6 pièds 7 pouces. Provient des Carmélites chaussées de Bruges." Vgl. *Beffroi I. p. 234 und 289.*

[2] *Beffroi II. p. 289.* Aus dem in vlämischer Sprache verfassten Inventare wird auch die nachträgliche Anfügung von Flügeln ersichtlich; dieselben wurden erst 1536 gemalt, haben also mit Gerard David nichts gemein.

Auf einem teppichbedeckten Stuhle thront in der Mitte der Tafel Maria mit dem Christuskinde. Ihr Rock und Mantel sind von blauer Farbe, ersterer lose getragen, mit Pelz verbrämt, und am Halse ausgeschnitten, so dass man das Hemd gewahr wird. Ihr Haupt schmückt eine mit Saphiren, Rubinen und Perlen reich besetzte Krone, das dunkelblonde Haar fällt in leichten Wellen bis über die Schultern herab. Mit der Linken (die Rechte ist nicht sichtbar) stützt sie das in ein weisses geschlitztes Hemdchen gehüllte Kind, welches auf ihrem Schoosse sitzt und mit beiden Händen eine Weintraube hält. Zu den Seiten der Madonna steht mit weitgespannten Flügeln je ein musicirender Engel in der Tracht eines Chorknaben; zwischen dem Engel und der Madonna kommt stets der Kopf einer Heiligen zum Vorschein, rechts die h. Fausta mit der Säge, links die Apollonia mit der Zange, ihren Marterwerkzeugen. Eben so symmetrisch wie diese Mittelgruppe ist nun auch das Gefolge der Madonna angeordnet, je vier weibliche Heilige auf jeder Seite, hinter ihnen vom dunkelgrünen Hintergrunde sich abhebend der Maler und seine Frau. Die Heilige zunächst dem leyerschlagenden Engel ist durch kein Emblem näher bezeichnet. Ihr zur Seite sitzt die h. Agnes mit dem Lamme, im grünen mit Pelzwerk besetzten Gewande und einem reichen, goldgestickten Kopfputze. Ganz vorn erblicken wir die h. Katharina, welche durch ihr kostbares, brocatnes Gewand, die Hermelinverbrämung, die Krone und Halsband als Prinzessin charakterisirt wird. Etwas zurück, in der Ecke des Bildes ist die h. Dorothea mit dem Rosenkörbchen geschildert. Sie trägt über einem schwarzbraunen Rocke einen hellblauen Ueberwurf, und zeigt die Stirne mit einem dreifachen Perlenbande geschmückt. Ueber ihr erhebt sich die Büste des Malers, welchem eine Locke tief in die Stirn herabfällt.

Aehnlich ist die Gruppirung auf der anderen Seite. Der Dorothea entspricht hier als Eckfigur, gleichfalls etwas

zurückgeschoben, die h. Lucia in dunkelrothem Brocate und einer goldgestickten dunkelvioletten Haube. Im Vordergrunde sitzt die h. Barbara, wie die h. Katharina ihr gegenüber in einem Buche lesend. Ihr Anzug huldigt besonders stark der Mode, die Aermel sind z. B. von anderer Farbe als der Rock und selbst wieder verdoppelt. Auch das ist bezeichnend, dass das Emblem der Heiligen, der Thurm, in die Krone versetzt wurde, welche sie auf dem Haupte trägt, wo er nun als Zierrath in reichster Goldschmiedarbeit prangt. Neben ihr sitzt die h. Godeliva an der Schärpe kenntlich, mit welcher sie erwürgt wurde und im Hintergrunde, nur halb sichtbar die h. Cäcilia. Jene hat ein gelblich rothes, diese ein dunkelviolettes Gewand. Zwischen der h. Barbara und Lucia bemerkt man das Brustbild einer Frau, wie angenommen wird, der Gattin des Malers, in schwarzer Robe und weitem weissen Schleier.[1]

Erinnert die regelmässige Anordnung an Memling's Vorbilder, z. B. an seine Vermählung der h. Katharina, so stimmen Formensprache und Technik mit der Taufe Christi in Brügge vollkommen überein. Auch hier sind die einzelnen Gestalten einfach neben einander gestellt ohne grosse Sorge der Luftperspective, mit geringem Wechsel des Typus und des Ausdruckes der Köpfe. Der Gefahr, welcher Nachahmer so leicht anheim fallen, dass sie ihre Muster übertreiben, dieselben nicht selbständig abwägen und zu einer Einheit verschmelzen, entging auch Gerard David nicht. In der Wahl der Proportionen, in der Farbenstimmung stossen wir bei ihm auf unausgeglichene Widersprüche. Die Gestalt der Madonna ist schlank und zierlich, ihr Kopf von einem angenehmen Oval umschrieben, andere Figuren dagegen erscheinen gedrungen mit rundlichen, viel zu schweren Köpfen. Die Fleischtöne sind bald kalt bald

---

[1] Rouen, Museum. Nr. 301. Holz. 1.20 h. — 2.13 br. Eine Abbildung im Stahlstich gibt *Förster (Denkmale XII. Bd.)*, im Holzschnitt Weale in der Gaz. d. b. a. XX. p. 549.

warm, die Umrisse hart und scharf, der Faltenwurf gebrochen und roh, die Zeichnung der Gliedmaassen kein sonderliches Naturstudium bezeugend. Die scharfen Gegensätze der Gewandfarben, der dicke Farbenauftrag, die an der Taufe Christi bemerkt wurden, wiederholen sich auch an der Altartafel von Rouen.

Sigmaringen Verkündigung.

Von derselben Hand, glatt vollendet, aber von einer gewissen Kälte der Empfindung, sind offenbar zwei Tafeln, welche sich in der Sammlung des Fürsten Hohenzollern in Sigmaringen befinden und die Madonna sowie den Engel der Verkündigung darstellen;[1] von derselben Hand ist ferner ein Gemälde im Besitze des Grafen Arco-Valley in München, dessen richtige Einordnung nicht ganz leicht fällt. Es schildert die Madonna in einem Wiesengrunde und die Vermählung des Christkindes mit der h. Katharina in Gegenwart zahlreicher weiblicher Heiligen. In Wahrheit ist aber die Landschaft, in welcher der Maler holländische Eindrücke wiedergiebt, der Hauptgegenstand der Darstellung. In der dunkeln, kühlen Färbung derselben erkennen wir eben so gut Gerard's Pinsel, wie in den dünnen und schlanken Händen, und den feinen Umrisslinien auf dem Bilde der Verkündigung.[2]

München Arco-Valley Vermählung d. h. Katharina.

Berlin Christus am Kreuze.

Im Geiste David's und seiner Schule gehalten ist ferner ein hell, fast schreiend gefärbtes glattes Bild im Berliner Museum: Christus am Kreuze, von seinen Freunden, den zwei Marien, der Magdalena und dem Evangelisten beklagt und beweint. Die aschgraue Farbe des Himmels, an welchem flockige Wolken ziehen, das klare Blau der fernen Hügel, durch graue Töne des Mittelgrundes übergehend in das kalte Grün des Vordergrundes, das alles bringt uns die besondere Kunstweise des Meisters wieder vor die

---

[1] Sigmaringen, fürstlich Hohenzollersches Museum Nr. 2 und 4. Holz. 0.76 h. — 0.61 br. S. oben S. 131.

[2] München, Graf Arco-Valley. Holz. 0.78 h. — 0.59 br. In der Münchner Ausstellung alter Bilder 1869 unter Nr. 21 katalogisirt.

Augen. Für ihn bezeichnend sind auch die wie Email glatten Fleischtöne, das unvermittelte Nebeneinander von Purpurroth und Gelb oder Grün, von Roth und Violett in den Gewandfarben, die gedrungenen Verhältnisse, die grossen breiten Köpfe. Mag auch im Ganzen mehr Lust und Harmonie, eine grössere Zartheit der Pinselführung hier herrschen, als auf der Taufe Christi in Brügge: die Figur Christi selbst ist eine Copie derselben Gestalt auf dem letzteren Bilde, besitzt die gleiche übertriebene Hagerkeit, dieselbe Milde des Ausdruckes.[1]

An diese Werke mögen sich noch einige andere anschliessen, welche mit grösserem oder geringerem Rechte mit Gerard David in Verbindung gebracht werden, theilweise wohl schon in das sechszehnte Jahrhundert fallen. Eine Darstellung der Geburt Christi im Madrider Museum empfängt dadurch einen theatralischen Anstrich, dass zwei Figuren, nahezu in Lebensgrösse, einen Vorhang zurückziehen, hinter welchem die Haupthandlung vor sich geht. Das Christkind liegt nackt, eine Blume in der Hand, auf einer Schütte Stroh, von der Madonna, zahlreichen Engeln und zwei Hirten verehrt. Zur Thüre der Hütte drängt ein Menschenhaufen herein, rechts vor dem Ochs und Esel steht Josephus. Die männlichen Köpfe zeigen weder tiefere Empfindung, noch edlen Ausdruck; besonders grobe Züge verrathen die beiden Gestalten, welche den Vorhang halten, und das Christkind erscheint selbst für die niederländischen Gewohnheiten auffallend leblos. Am stärksten erinnern an Gerard David die Figuren in dem landschaftlichen Hintergrunde; sie sind nahezu aus der Taufe Christi copirt; auch der Farbenauftrag hat eine grosse Verwandtschaft. Doch vermissen wir die schreiend lustigen Nebeneinanderstellungen von Farben, welche auf dem Brügger Altare vorkommen

Madrid Museum Geburt Christi.

[1] Berlin, Museum. Nr. 573. Holz. 4′ 7″ h. — 3′ 3″ br. Die Tafel ist im Halbkreis geschlossen; aus der Sammlung Solly.

und bemerken dagegen eine gewisse Flachheit, hervorgerufen durch die Blässe der Schatten und das Uebermaass neutraler röthlicher und grauer Töne.[1]

Mit dem Madrider Werke vielfach verwandt und auf einer Stufe stehend ist die figurenreiche Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek. Unter dem Vordach eines halbzerstörten Hauses, welches halb von Bäumen und Graswerk überdacht ist, ruht die Madonna mit dem Christkinde. Joseph zu ihrer Rechten hält eine empfangene Opfergabe in der Hand, links knieen huldigend die Könige mit ihrem Gefolge weisser und schwarzer Sklaven. Ein stark gerötheter Mann schaut grinsend am Fenster dem Vorgange zu. Wir entdecken auch hier die scharf gezogenen Umrisse, die kurzen Proportionen, die bunten Kleiderfarben, den dicken Auftrag. Die Fleischtöne wechseln je nach Geschlecht und Alter von einem blassen Weiss zu einem kräftigeren Roth. Das ganze Bild ist in einem röthlichen Ton gehalten, unter welchem wir Spuren der grauen Untermalung bemerken. Mutter und Kind nehmen zu einander die gleiche Stellung ein, wie auf dem Madrider Bilde und ebenso stossen wir auf eine ähnliche Staffage und sehen, wie sich die Giebelhäuser, die Thiere, die Korngarben da und dort wiederholen.[2]

München und Berlin Epiphanie.

Von diesem Bilde, welches früher Jan van Eyck getauft wurde und jetzt auf den Namen Gerard Horenbaut geht, besitzt das Berliner Museum eine alte Copie,[3] das Brüsseler Museum eine theilweise Wiederholung. Die Madonna, in der Ecke des Bildes sitzend, empfängt die Gaben eines Königs, während das Christkind dem zweiten Könige

Brüssel Epiphanie.

[1] Madrid, Santa Trinidad Museum, als Lucas von Leyden verzeichnet, stark durch Reinigung beschädigt.

[2] München, Pinakothek. Saal. Nr. 45. Holz. 3′ 10″ h. — 5′ 1″ 3‴ br. Im Jahre 1816 vom Grafen Rechberg angekauft. Vgl. oben p. 127. Das Bild sehen wir in verkleinertem Maassstabe im Brevier des Cardinals Grimani (Miniatur 32) fast wörtlich treu copirt.

[3] Berlin, Museum. Nr. 546. Holz. 3′ h. — 3′ br. aus der Sammlung Solly.

die Hand zum Kusse reicht. Hinter der Madonna vor einem Bogen hat sich Josephus niedergelassen, Garben sind in seiner Nähe aufgestapelt, Ochs und Esel angebunden. Die rechte Bildseite nimmt das Gefolge der drei Könige, Reiter und Fussgänger ein; die übliche Staffage belebt den landschaftlichen Hintergrund. Dass dieser dem Berliner Kreuzbilde entlehnt sei, sieht man eben so deutlich, wie dass die Gruppe der Maria und des einen knieenden Königs aus der Münchner Epiphanie wiederholt wurde. So erscheint die Brüsseler Tafel gleichsam aus Fragmenten anderer, jetzt weit zerstreuter Werke zusammengesetzt; es übertrifft sie aber alle in technischer Beziehung, und muss wohl als die Originalarbeit angesehen werden. Die Figuren sind zwar etwas steif und gerade, aber nicht unnatürlich, die Farbe, im kräftigen Impasto bald in das Graue, bald in das Röthliche spielend, fordert jene Memling's und van Eyck's zur Vergleichung heraus; die Falten der Gewänder zeigen nicht allzu scharfe Brüche.[1]

Das Madrider Museum bewahrt ausser der Geburt Christi noch ein Madonnenbild, welches nach mannigfachem Namenswechsel in der letzten Zeit mit entschieden grösserem Rechte auf Gerard David's Weise zurückgeführt wird.

Madrid Museum del Prado Madonna.

Aus einem gothischen Rahmen blickt die Madonna (Halbfigur) heraus, mit dem in ein weisses Tuch halb gehüllten Christkind auf dem Arme. Dasselbe spielt mit einem Rosenkranze, welcher ihm um den Hals hängt. Die Haltung des Kindes ist steifer als auf dem Aussenflügel der Taufe Christi in Brügge, aber der Kopf und Körper in ähnlichen Verhältnissen gezeichnet. Es blickt gerade aus, während die Madonna in tief dunklem Gewande, im Ausdruck lieblich schüchtern, die Augen senkt. Auf der Brüstung des Rahmens sehen wir eine Blumenvase und ein aufgeschlagenes Buch, den hellen Hintergrund schmückt

[1] Brüssel, Museum Nr. 634. Holz. 0.84 h. — 0.68 br.

eine reich belebte Landschaft, die sich im blauen Gebirge verliert. An dem Bilde werden der milde, tiefe Ton, die feine Glätte, der sammetartige Glanz des Colorits gerühmt und die kurzen Proportionen hervorgehoben.[1]

Paris Privatbesitz Madonna.

Wir erkennen dieselbe Hand in einem Madonnenbilde in Paris, welches unter Memling's Namen 1874 im Palais Bourbon zum Besten der Elsässer ausgestellt war. Die Madonna, das in feinem Oval geschlossene Haupt mit einem dünnen Schleier bedeckt, das lang herabwallende Haar unter demselben aufgelöst, hält das Christkind auf dem Schoosse und ist im Begriff, dasselbe aus einem vor ihr stehenden Napfe zu füttern. Während sie einen Löffel aus demselben holt, hat sich auch das in ein weisses, vorn geschlitztes Hemd gekleidete Christkind (das Ebenbild des Madrider Kindes) mit einem solchen bewaffnet und wartet entschieden mit Ungeduld auf den nächsten Bissen. Auf dem Tische steht neben dem Napfe auf einem Teller noch ein Apfel, auf einem Borde hinter der Madonna eine Metallkanne und eine Blumenvase; unter dem Fenster in der rechten Ecke auf einem Brette noch ein Korb und ein Buch. Durch das Fenster, einen blossen Rahmenausschnitt, blicken wir in das Freie, und sehen einen von Wegen durchkreuzten Rasenplatz, dahinter Thore, Mauern, Giebelhäuser und noch weiter zurück einen dichten Baumwald. Die Luftperspective erscheint nicht sonderlich entwickelt.[2]

Frankfurt Verkündigung.

Unter den neuesten Erwerbungen des Städelschen Museums in Frankfurt befindet sich eine Verkündigung, in welcher gleichfalls Gerard David's Hand vermuthet wird. Maria, die Hände auf der Brust gefaltet, knieet vor ihrem Bette, ein aufgeschlagenes Buch liegt neben ihr auf dem Boden. Sie hat den Blick auf den Engel gerichtet, welcher

---

[1] Madrid, Museum del Prado. Nr. 429. Holz. Vgl. *Waagen in Zahn's Jahrbüchern I. B. S. 49.* und *Lücke ebend. V. B. S. 225.* Photogr. von Laurent.

[2] Paris, Privatbesitz. Photogr. von Braun. Nr. 241 der Sammlung.

von der linken Seite her das Gemach betritt, ein Lilienscepter in der Hand, mit der Rechten nach oben weisend. Ueber der Maria schwebt die Taube. Im Hintergrunde befindet sich eine Ruhebank mit zwei Kissen und ein Schrank.[1]

Wie es immer zu geschehen pflegt, dass eine grosse Entdeckung zehn kleinere nach sich zieht, die ohne jene niemals wären gemacht worden, welche aber, nachdem einmal der Weg gewiesen, rasch einander folgen: so wurden denn auch, sobald die künstlerische Individualität Gerard David's festgestellt war, überraschend zahlreiche Spuren seines Wirkens gefunden. Den Ausgangspunkt bildet stets die in jeder Beziehung sichere Tafel in Rouen.

Genua Municipalpalast Maria mit Heiligen.

Die Madonna, welche hier die Mitte der Darstellung einnimmt, wird auf einem Triptychon im Municipalpalaste zu Genua so genau und treu wiederholt, dass an dem gleichen Ursprung des letzteren mit dem Rouener Gemälde kein Zweifel herrschen kann. Die Madonna thront in einer gothischen Nische, von welcher ein grüner Vorhang theilweise weggezogen ist. Das aufgelöste Haar wallt bis über die Schultern herab, über den dunkelblauen, pelzverbrämten Rock ist noch ein weiter gleichfarbiger Mantel geworfen, der in den Falten sich vollständig mit dem Madonnenmantel in Rouen deckt. Bewegungslos feierlich, geradeaus den Körper gerichtet, die Augen niedergeschlagen hält die Madonna das mit einem weissen Hemdchen bekleidete Christkind auf dem Schoosse, welches (wie in Rouen) von einer Traube Beeren pflückt. Auf dem rechten Flügel ist der h. Hieronymus in Cardinalstracht, in einem Buche lesend, dargestellt. Er hält in der Linken einen reich verzierten, mit

---

[1] Frankfurt, Städelsches Museum. Holz. 0.41 h. — 0.32 br. Bei der Versteigerung der Sammlung Georg Finger des Raths in Frankf. 1874 für 1340 Fl. erworben. Es stammt aus dem Besitze des Pariser Kunsthändlers und Experten George. (Nach gütiger Mitth. des Hrn. Insp. Malss in Frankf.) Vgl. *W. Schmidt in Dioskuren 1875, Nr. 27.*

einem Prachtkreuze gekrönten Stab; zu seinen Füssen ruht ein Löwe. Der andere Flügel enthält das Bild des jugendlichen h. Antonius von Padua, einen Bischofsstab in der Linken und ein geschlossenes Buch in der Rechten. Hinter beiden Heiligen ist ein buntgewirkter Teppich ausgespannt.[1]

Die hh. Hieronymus und Antonius kehren dann auf einem Triptychon im Besitze Artaria's in Wien wieder, so dass dadurch die Herkunft auch dieses Werkes sicher gestellt ist.

Wien Artaria h. Michael.

Die Mitteltafel nimmt der h. Michael als Vorkämpfer gegen die Hölle ein. In einen weiten rothen Mantel gehüllt, mit Kreuz und Schild bewaffnet, jagt er eine Legion Teufel in die Hölle zurück, unterstützt von kleinen Engeln, die in den Lüften einen gleichen Kampf durchfechten. Auf den Flügeln sind der h. Hieronymus mit dem Kreuzstabe und dem Löwen, sowie der h. Antonius von Padua, ebenfalls mit dem Kreuze und einem Buche, auf welchem das Christkind knieet, dargestellt. Besonders der h. Hieronymus offenbart die engste Verwandtschaft mit der gleichnamigen Gestalt auf dem Genueser Bilde. Die Aussenseiten der Flügel zeigen (Stifter oder Heilige?) einen gepanzerten Ritter mit Bogen und Pfeilen und eine Frau mit einem Knaben, der drei Nägel in der Linken hält, zur Seite. In der technischen Ausführung sollen diese beiden Gestalten gegen die Figuren der inneren Tafeln zurückstehen.[2]

London Gardner Stammbaum Jesse.

Auch in englischen Sammlungen trifft man nicht selten auf Bilder, welche Gerard David's Einfluss verrathen. Das Bedeutendste möchte wohl der Stammbaum Jesse, zuletzt im Besitze eines Mr. J. D. Gardner in London sein. Nach mittelalterlicher Sitte ward die Genealogie Christi durch einen stattlichen Baum symbolisirt, dessen Zweige gar

[1] *Förster, Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei, Malerei. XI. Bd. Abth. Malerei. p. 21.* Das Bild soll aus einer Kirche in der Nähe von Genua, die unter dem Patronate der Familie Doria stand, stammen. Ebend. Abbildung. Die Maasse des Werkes betragen: Mittelb. 5′ 2″ h. — 2′ 11″ br. Flügel 5′ 2″ h. — 2′ 1″ br.

[2] Wien, Artaria. Holz. 2′ 3″ h. — 9″ br. *Förster, Denkmale u. s. w. XII. Abth. Malerei, S. 5,* mit Abbildungen. Vgl. *Waagen, Handbuch, S. 140.*

mannigfach und künstlich sich verschlingen, gleichmässig vertheilt sind und in verschieden gefärbte Rosen ausgehen, welchen die Brustbilder der Vorfahren Christi entsteigen. Der Baum Jesse wächst hinter einer Steinbank in die Höhe, welche der h. Anna, der Grossmutter Christi zum Sitze dient. Sie liest in einem Buche und berührt mit der rechten Hand die auf einem buntgewirkten Teppiche ruhende Madonna, auf deren Armen das Christkind liegt. Rechts und links von der Gruppe knieen in schwarzen Gewändern die Stifter, mit gefalteten Händen betend; der eine mit dunklem Haar und Adlernase, der andere blond und hell gefärbt. Aaron und David sind ihre Schutzpatrone: Aaron, über einer gestickten Tunica einen dunklen mit Hermelin besetzten Rock tragend, mit einem weissen Stabe in der Hand, David im knallgrünen Mantel, die Harfe spielend. Der übrige Theil seiner Kleidung zeigt bunte Farben und reiche Stickerei, die Beine stecken in gelben Stiefeln.

Es haftet der Eindruck, dass hier noch grellere Farben zusammengestellt und eine noch höhere Buntheit angestrebt ist, als sonst. Von den Vorfahren Christi, die in den verschiedenartigsten Stellungen aus den Rosen emporsteigen, kann man nur wenige nach ihren Symbolen erkennen; bei den meisten hat die Zeit die Inschriften auf Goldgrund, welche ihren Namen kundgaben, verwischt. Einige derselben blicken auf die untere Gruppe der h. Anna und Maria herab, andere wenden ihr Auge sehnsüchtig und begeistert nach oben, wo die Madonna mit dem Christuskinde, das ganze Gemälde krönend, dargestellt ist. Sie empfängt huldvoll aus den Händen eines alten Mannes ein Buch, während Gottvater mit der päpstlichen Krone auf dem Haupte, den Reichsapfel in der Hand, mit ruhiger Würde den Vorgang betrachtet.[1]

---

[1] London. J. D. Gardner. Maasse unbekannt; früher in der Sammlung des Sir Culling Eardley in Erith.

Die Sorgfalt, der geduldige Fleiss der Ausführung bringen die Gewohnheiten eines Miniaturmalers in die Erinnerung, welcher nicht ermüdet, seine volle Kraft auf die Wiedergabe von Ornamenten und Arabesken zu verwenden. Man trifft in der That auch in englischen Sammlungen Miniaturbilder verwandter Natur mit der Kunstweise im Stammbaum Jesse, so z. B. eine Taufe Christi, welche einst Mr. Farrer besass, oder zahlreiche Blätter des Missals in der berühmten Sammlung Weld Blundell's in Ince Hall. Mit authentischen Werken Gerard David's, wie mit der Taufe Christi in Brügge, mit dem Altarbilde in Rouen lassen sich aber ebenfalls verwandte Züge entdecken, und besonders auch ähnliche Fehler nachweisen. Hier wie dort stossen wir auf Spuren eines gröberen Geschmackes, einer unentwickelten Zeichnung, auf kurz gedrungene, wenig ansehnliche Gestalten mit schlechter Hand- und Fussbildung, auf harte Umrisse, eine eckige grobe Draperie, und einen dicken Farbenauftrag. Die Madonna ist nach dem bei van der Weyden üblichen Typus geschnitten, besitzt das schmale Kinn, den dünnen Hals und die abfallenden Schultern dieses Meisters, das Christkind dagegen erscheint mehr in Memling's Manier gehalten, ebenso wie Gottvater, dessen Züge von dem Ursulakasten Memling's her uns bekannt sind. Aaron und David mahnen an die Technik, welche sich in dem Rouener Altarbilde offenbart, zeigen ausser den stark entwickelten Fingerknöcheln und den bauschigen Falten, welche die unteren Formen mehr verstecken als durchscheinen lassen, einen kräftigen Impast und ein glasartiges Aussehen der Farben.

Die Anordnung des Baumes mit seinen zahlreichen Verästungen scheint der Entwickelung der Composition in hohem Grade hinderlich zu sein; doch ist der Gesammteindruck keineswegs unerfreulich. Durch den Wechsel in den Stellungen der Halbfiguren ist die Einförmigkeit glücklich vermieden, überdies trotz der Anwendung reicher Farben

selbst zweiter Ordnung eine gewisse Harmonie erzielt. Jede Gestalt wird durch die Rosen deutlich abgehoben, deren Colorit wieder die Gewandfarben geschickt ergänzt. Die Fleischtöne etwas flach und von geringem Relief sind blass und kühl gehalten und gehen, wie bei Miniaturen herkömmlich, in rosige Schatten über.

Dass Gerard an einzelnen dieser Werke Antheil gehabt, können wir um so sicherer annehmen, als er an vierzig Jahre in Brügge thätig zubrachte. Er starb am 13. Aug. 1523, wurde unter dem Thurme in der Notre-Dame-Kirche begraben und hinterliess eine Wittwe, die sich 1529 wieder vermählte und aus Brügge auswanderte.[1] Ein Merkmal der Werke David's und seiner Schule, die Nachahmung Van Eyck's und Memling's trifft noch bei einer längeren Reihe von Werken zu, die in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind und unter allerhand mehr oder weniger passenden Namen verzeichnet werden. Sicherheit ist bis jetzt bei keinem derselben erreicht worden.[2]

Paris Hochzeit von Cana.

Eine ferne Verwandtschaft mit der Madonna von Rouen zeigt die Hochzeit von Cana im Louvre, welche früher in der Capelle des h. Blutes in der Kirche S. Basile zu Brügge aufgestellt war. Die Hochzeitstafel ist in einer Säulenhalle gedeckt, deren Hintergrund durch einen Teppich

[1] *Beffroi I. p. 225.*

[2] Weale *(Gazette des beaux arts. vol. XXI. p. 494)* nennt noch folgende Werke Gerard David's: Im Besitze eines Londoner Kunsthändlers, Mr. White, ist der Flügel eines Altars, welcher ehemals in der Kirche S. Donatian in Brügge sich befand. Der Stifter, Bernardino Salviati, ein illegitimer Sohn eines reichen florentiner Handelsherrn und Canonicus der Kirche, knieet umgeben von drei Heiligen: Donatian, Bernardin und einem Unbekannten in bischöflichem Ornate. Den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft mit einem Schlosse und einer Gebirgskette am Horizonte. Das Bild (Holz, 1.02 h. — 0.93 br.) gehörte früher Thomas Barrett in Lee Priory, Kent, der es 1792 (in Flandern?) erworben hatte. Die treffliche Sammlung des Freiherrn v. Oppenheim in Köln bewahrt (1.02 h. — 0.84 br.) ebenfalls ein Werk, welches Weale auf David zurückführt: eine Madonna mit dem Christuskinde auf einer Rasenbank sitzend, im rothen, mit Perlen und Juwelen geschmückten Mantel. Sie hat zu ihren Füssen einen wahren Blumenteppich von Löwenzahn, Massliebchen, Veilchen, als Hintergrund aber eine überaus reiche, mit grosser Feinheit ausgeführte Landschaft.

abgeschlossen wird. In ihrer Mitte sitzt die Braut in rothem Gewande, reich mit Juwelen geschmückt, ihre Mutter und zahlreiche Gäste. Christus zwischen zwei Frauen nimmt das Schmalende des Tisches ein. Ein Vorschneider, eine Magd, die eine Flasche aus einem grossen Kruge füllt und ein roth gekleideter Diener mit einem Silberbecher in der Hand füllen den Vordergrund, wo rechts und links auch der Stifter in der Tracht der Brüderschaft des h. Blutes mit seinem Sohne und die Stifterin knieen. Von aussen schaut ein Dominicanermönch, in den Zügen dem Stifter ähnlich, zwischen den Säulen der Scene zu.[1]

Antwerpen Madonna.

Im Antwerpener Museum befinden sich zwei Tafeln mit den Buchstaben C. H. und der Jahreszahl 1499 bezeichnet, auf welches Datum, ehe noch das wahre Todesjahr Memling's bekannt war, die Meinung, dass der Meister bis 1499 gelebt hat, gestützt wurde. Sie bilden zusammen ein Diptychon und schildern die Madonna in einer gothischen Halle mit dem Christkind und zwei Engeln, einen betenden Abt zur Seite, und auf der anderen Tafel den Erlöser auf der Weltkugel, von einem knieenden Benedictinermönch verehrt. Die steife, unnatürliche Stellung Christi, das Büschel Haare auf der Stirn, der harte Fall der Gewänder, die matte, nichtssagende Farbe, die weder von der Zartheit und Klarheit Memling's, noch von der Kraft und der Strenge Van Eyck's an sich hat, sagen gegen die frühere Vermuthung aus und lassen als Urheber einen Mann erkennen, welcher, Memling ganz unähnlich, seine Bilder nur mechanisch und einförmig auszuführen verstand.[2]

Ein angeblicher Memling, in der längst aufgelösten Sammlung des Dichters Roger, die Madonna mit dem Christkind, ein Miniaturbildchen, ist offenbar von derselben

---

[1] Paris, Louvre. Nr. 596. Holz. 0.96 h. — 1.28 br. Höhe der Figuren 0.60.

[2] Antwerpen, Museum. Nr. 517 und 518. Holz. Jede der vier Tafeln 0.31 h. — 0.15 br. aus einer Abtei nahe bei Brügge und Samml. Ertborn.

Hand wie das Antwerpener Diptychon, nur feiner gemalt, in einer gut verschmolzenen Farbe von viel Körper.[1] Das Gleiche lässt sich von zwei Tafeln der Belvederegalerie, der h. Katharina und einer Madonna behaupten, welche als Werke Hubert und Jan van Eyck's galten und bei der Aufzählung der apokryphen Bilder dieser Meister erwähnt wurden.[2]

Wien Doppelportrait.

Ein ganz anderes Aussehen haben in derselben Galerie ein kleiner männlicher und weiblicher Kopf, auf einer Tafel zusammengestellt. Sie besitzen viel natürliches Wesen, eine feste Zeichnung, eine kräftige, reich aufgetragene Farbe, mehr in der Art Van Eyck's als Memling's, aber doch auch wieder einzelne Merkmale, welche auf einen viel jüngeren Künstler weisen.[3]

Dijon Museum Geburt Chr.

Von dem Londoner Kunsthändler Christie wurde 1854 mit mehreren Bildern aus dem Besitze J. D. Gardner's, ein Triptychon versteigert, welches aus einem spanischen Kloster stammte. Die Mitteltafel zeigte die Geburt Christi, die Flügel die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel. Auf den Aussenseiten war die Vertreibung aus dem Paradiese und darunter die hh. Johannes und Katharina abgebildet. Unter Memling's Namen eingeführt enthüllte sich das Werk im Ursprunge völlig gleich mit der Geburt Christi im Museum zu Dijon, in welchem Bilde die Gewohnheiten eines Zeitgenossen Memling's aus dem Schlusse des Jahrhunderts erkannt werden. Die Fleischtöne sind grau und düster im Schatten, derb roth im Lichte; das Halbdunkel wird vermisst, wie die Natürlichkeit in den Stellungen und Zügen der dargestellten Personen, unter welchen wieder das Christkind durch die mangelhaft entwickelten Formen und das abstossende Gesicht am tiefsten steht.[4]

---

[1] Holz, ungefähr 6″ h. — 4″ br. Von *Passavant (Kunstreise S. 9)* Memling zugeschrieben.

[2] S. oben S. 77 und 128.

[3] Holz. 7¼″ h. — 5½″ br.

[4] Dijon, Museum. Nr. 259. Holz. 0.87 h. — 0.70 br.

Stoke Park Vision.

Von einem Maler zweiten Ranges rührt auch das Bild in der Sammlung Labouchere in Stoke Park her, welches die Vision eines Bischofs zum Gegenstande hat. Dieser schläft knieend, das Haupt auf ein Buch gestützt, rechts im Vordergrunde, von seinem Schutzpatron, den Mitra und Bischofsstab auszeichnen, bewacht. Die Typen, Stellungen, und Gewandmotive weisen auf die Schule van der Weyden's und nicht auf jene van Eyck's hin, die Farbe erinnert wohl an die ältere befangene Weise niederländischer Meister, von welcher sich selbst Roger nie völlig befreien konnte, hat aber mit Eyck's Technik nichts gemein. Die Arbeit zeigt grosse Ungleichheiten, wie sie häufig bei Schülern und Nachahmern van der Weyden's vorkommen.

Ein kleiner Tragaltar, von welchem man annahm, dass Karl der Kühne ihn benützt hätte, und welcher sich zuletzt in der Galerie des Königs Wilhelm von Holland befand, copirt abwechselnd Roger's und Memling's Muster. Die Mitteltafel enthält die Anbetung der Könige, die Flügel männliche und weibliche Heilige, im Gebete begriffen. Bei geschlossenen Thüren zeigten sich dem Auge die einfarbigen Gestalten der hh. Antonius und Christophorus.[1]

Madrid Palast des Prinzen Passion.

Daran mag sich die Beschreibung einer Bilderreihe im Palaste des Prinzen in Madrid anschliessen. Auf fünfzehn kleinen Tafeln wird das Leiden Christi erzählt, wobei die Anklänge an Memling sofort auffallen. Die eine Tafel wiederholt genau eine Episode des Memlingschen Bildes im Louvre: die Taufe Christi; auf anderen Tafeln sehen wir Figuren vom Ursulakasten copirt, so z. B. die Soldaten in blanker Rüstung, in welcher sich die Umgebung wiederspiegelt. Wenn diese Bildchen aber auch im Costüme, in mannigfachen Aeusserlichkeiten Memling nachahmen; im Colorit stehen sie ihm durchaus fern. Die Farbe ist stark und gleichmässig aufgetragen, hell im Tone, dabei fein und

---

[1] Holz. 68″ h. — 43″ br. Für 6450 Gulden angekauft.

sorgfältig in den Details. Einzelne Köpfe verrathen das Studium Jan van Eyck's, dessen feste Hand dieser erfolgreiche Maler nahezu erreicht hat. Doch nicht in allen Tafeln; mehrere sind in Zeichnung und Farbe matt und schwach. Zwischen den Figuren flattern Fahnen mit dem Löwen und dem Thurm, dem königlichen Wappen von Castilien, verziert. Auch Inschriften sind da und dort angebracht, leider aber im Laufe der Zeit bis zum Unleserlichen verwischt worden. Am Saume des Gewandes der Magdalena auf einer der funfzehn Tafeln kehrt der Buchstabe H fortlaufend nieder, der Kleidersaum einer anderen Figur zeigt in gleicher Weise den Buchstaben M. Fügen sich auch diese beiden Lettern scheinbar ungezwungen zu den Initialen des Namens Hans Memling zusammen, so gehört doch aus technischen Gründen das Werk nicht ihm, sondern einem jüngeren Künstler aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welcher allerdings Memling und Van Eyck genau betrachtet hatte.[1]

Unwillkürlich denkt man an den Juan Flamenco und Jan de Flandes, welche um diese Zeit ihre Wirksamkeit auf der pyrenäischen Halbinsel entfalteten. Leider haben sich über diese keine näheren Nachrichten erhalten. Ist etwa Jan de Flandes, welcher im Jahre 1509 eilf Bilder für die Kathedrale von Palencia malte, auch der Schöpfer der eben erwähnten Madrider Tafeln?

Die Unsicherheit, welche am Schlusse des funfzehnten und Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in der niederländischen Kunstgeschichte herrscht, wird dadurch vermehrt, dass zuweilen ein und derselbe Künstler in zwei verschiedenen Kunstweisen sich bewegt. So ist z. B. Mabuse das eine Mal ganz flandrisch, das andere Mal ein Nachahmer der Italiener, und es hält schwer an die Identität des Künstlers in beiden Fällen zu glauben. Ein anderes Beispiel solchen

---

[1] *Quevedo, Hist. del Escorial p. 354.* Hier A. Dürer zugeschrieben.

seltsamen Stilwechsels ist der Meister von Calcar, dessen Bilder in seiner Heimathskirche zeigen, wie gewandt er die ältere flandrische Kunstweise zu behandeln wusste. Nach seiner italienischen Reise hatte er sich aber in die venetianische Kunst so sehr hineingelebt, dass nach Vasari's Berichte seine Bilder mit jenen Tizian's und Giorgione's verwechselt wurden.

Wir erblicken darin einen hässlichen Abfall von der heimischen Kunst und tadeln heftig die Ueberläufer in das italienische Lager. Wir vergessen dabei, dass den niederländischen Malern die frische Selbständigkeit, die Kraft der Initiative bereits mangelte, ehe sie noch die Bekanntschaft mit den italienischen Mustern machten. Auch die bei der heimischen Sitte blieben, waren nur Nachahmer, blickten zurück auf Van Eyck und Memling und verzichteten auf jede Originalität. Das deutet auf eine geschwächte Lebenskraft und erklärt den Wechsel in der Kunst, der im sechszehnten Jahrhunderte so rasch und so widerstandslos eintrat.

Der Ruhm, welchen Gerard als Miniaturmaler genoss und sein Vornamen rechtfertigen die Frage, ob er nicht an der Ausschmückung des Breviers Grimani mit Memling und Lievin von Antwerpen Antheil genommen habe, ob er nicht mit dem „Gerard von Gent", welchen der Anonymus als dritten nennt, zusammenfalle?

Die neuere Forschung hat diese Frage verneint und in dem „Gerard von Gent" den Gerard Horenbout, dessen Tochter Susanna die Bewunderung Dürer's durch ihr Malertalent erregte und welcher selbst unter die berühmtesten Miniaturmaler seiner Zeit — er musste bereits am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts im reifen Mannesalter stehen — gerechnet wurde, erkannt.[1]

---

[1] *Harzen* im *Archiv f. z. K. IV. 3* hat die Ansprüche des Gerard Horenbout (der Name wird von den älteren Schriftstellern ganz willkürlich geschrieben) am stärksten betont. Die Wahrscheinlichkeit, dass Gerard Horenbout an dem Brevier Theil nahm, ist unbestritten, und jedenfalls grösser als die Annahme des viel älteren Gerard van der Meire.

Auch von Lievin von Antwerpen oder Lievin de Witte, denn beide Namen bedeuten wohl dieselbe Persönlichkeit, glaubt man Spuren entdeckt zu haben. Im englischen Privatbesitze, auf der berühmten Manchester-Ausstellung 1857 weiteren Kreisen zugänglich, befand sich eine Anbetung der Könige, welche man ihm zuschrieb, obschon das Bild die Signatur A. W. trug. Die Ausführung entbehrt der Feinheit und der fleissigen Sorgfalt nicht, überragt jedenfalls in Farbe und Zeichnung den Baum Jesse, mahnt an die hellen rosigen Lichter der Miniaturmaler und ist wenn auch nicht der Münchner Anbetung der Könige, doch der verkleinerten Wiederholung derselben in Brevier Grimani's verwandt. Ob aber das Werk in der That von Lievin de Witte herrühre, können wir eben so wenig bestimmen, wie bei der Versuchung des h. Antonius in Xanten, welche gleichfalls die Signatur A. W. trägt, und den flandrischen Ursprung nicht verleugnet. Karel van Mander hebt an ihm hervor, dass er in der Architecturmalerei besonders bewandert gewesen sei. Das genügt nicht, um unter den zahlreichen Nachahmern Memling's seine Individualität zu erkennen.[1]

Harzen irrt aber darin, dass er das Brevier unmittelbar aus den Händen der Künstler in die Hände eines italienischen Kunsthändlers, des Antonio Siciliano, wandern lässt. Dafür gibt es nicht allein keinen Anhaltspunkt, sondern dagegen spricht auch die Bestimmung des Breviers, das offenbar von einem vornehmen Geistlichen bestellt und nicht für den Kunstmarkt geschrieben und gemalt war. Auch setzt er die Zeit der Abfassung zu spät an. Der Umstand, dass es nothwendig durch mehrere Hände ging, ehe es der Cardinal Grimani erwarb, macht es wahrscheinlich, dass es vor 1421 begonnen wurde. Ernst Förster's Hypothese, Papst Sixt IV., der öfters in dem Brevier genannt wird, habe dieses bestellt, müsste noch besser gestützt werden, um auf allgemeine Annahme zu rechnen. Endlich leugnet Harzen Memling's Theilnahme, ohne dafür auch nur ein Quentchen von Gründen beizubringen. Die Parallelen mit anderen Miniaturwerken, um Horebout's Autorschaft zu beweisen, z. B. einem Gebetbuch Karl V. und dem hortulus animæ in der Wiener Hofbibliothek, haben das Missliche, dass wir von dem Künstler kein einziges beglaubigtes Werk besitzen. Die Biographie aller Künstler, die den Namen Gerard führen, hat bei der Häufigkeit des letzteren in der niederländischen Künstlergeschichte grosse Schwierigkeiten.

[1] Die Holzschnitte in der „*Vita Jesu Christi, Antwerpiæ apud Matthæum Cromme 1537*“ sind auch von Lievin de Witte, der aber in dem Akrostichon des vorgesetzten Gedichtes „in laudem pictoris“ ein Genter und nicht ein Antwerpener genannt wird.

VIERTES CAPITEL.

Dierick Bouts.

Karel van Mander's Buch gab den Anlass, dass Dierick Bouts oder Stuerboudt lange Zeit mit der alten Malerschule von Harlem in Verbindung gebracht wurde. Er berichtet nämlich, bei einem Besuche in Harlem wäre ihm des Malers „Dirck van Harlem" Wohnhaus mit seiner alterthümlichen Façade und allerhand geschnitzten Zierrathen gewiesen worden. Aber nur wenige Zeilen weiter verbessert sich van Mander selbst[1]. Er erzählt, dass er in Leyden in einer Privatsammlung das Bild Christi zwischen Petrus und Paulus gesehen hätte und darunter mit goldenen Buchstaben die Inschrift: Im Jahre 1462 „heeft Dirck, die te Haerlem ist ghebooren, my te Loven ghemaeckt." Dadurch wird die erste Angabe wesentlich eingeschränkt. Das Stammhaus Dierick's mag in Harlem gestanden, seine Eltern hier gelebt haben. Wie er aber seine künstlerische Erziehung in Belgien empfing, so hat er auch seine Wirksamkeit ausschliesslich in den südlichen Niederlanden gefunden. Alle modernen Geschichtsschreiber lassen daher auch Dierick Bouts von Löwen ausgehen.

Ziemlich früh im funfzehnten Jahrhundert, im Jahre 1439 hatte sich in Löwen ein Mitglied der Lucaszunft

---

[1] *Van Mander p. 207. edit. 1617. Bl. 129*^{v}.

niedergelassen, der in zahlreichen Rechnungen „Hubert de schildere“ bezeichnet wird, bei seinen Freunden aber als Hubert Stuerboudt bekannt war. Er stand an der Spitze einer zahlreichen Künstlerfamilie, in welcher seine Söhne Hubert der jüngere, Gielys und Frissen am meisten hervorragten.[1] Sein eigenes Wirken war überaus bescheidener Art und schränkte sich meistens auf ziemlich untergeordnete Dienstleistungen ein. So bemalte er 1439 vier Basreliefs für den Chor der Sanct Peterskirche in Löwen, und fertigte 1449—52 Zeichnungen für Basreliefs, die an dem neuen Rathhause angebracht werden sollten. Im Jahre 1452 trauten ihm seine Mitbürger die Anordnung des Festschmuckes bei öffentlichen Aufzügen und Processionen an. Die „refectien”, d. h. die Schaubilder, welche bei der jährlichen Marienprocession aufgestellt wurden, die Tabernakel, Fahnen u. s. w. gingen aus seiner Hand hervor.[2] Einmal empfing er einen wichtigeren Auftrag. Er sollte über dem Eingang zum Friedhofe das jüngste Gericht malen. Doch das geschah nur ausnahmsweise und selten.

Aus den noch erhaltenen städtischen Rechnungen lernen wir nicht allein die Preise, die Hubert für seine Arbeiten empfing, kennen, sondern erfahren auch Näheres über ihre Beschaffenheit. Mit 8 Stübern wurde ihm das Paradies bei der Marienprocession 1462 bezahlt, für die Bemalung „Unserer lieben Frau und des Tabernakels in S. Peter an dem Thore von Tirlemont“ erhielt er (1462) 5 Gulden, für das Tabernakel am Heiligen Geistthore (1464) 36 „pleken“; das jüngste Gericht über dem Eingange zum Friedhofe brachte ihm zwei und ein halben Gulden ein.[3]

---

[1] Die Nachrichten über die Söhne reichen von 1462—81. Vgl. *Louvain monumental s. o. p. 185* und *Schayes, Documents inédits tom. XIII. Nr. 11. des Bulletins de l'Acad. R. de Belgique.*

[2] *Louvain monum. p. 135, 185.*

[3] *Louvain monum. p. 60, 35, 108.* Die Plecke war der 90ste Theil eines Guldens.

Ob Hubert zur Verwandtschaft Dierick's gehörte, wissen wir nicht; dass er mit letzterem befreundet war, schliessen wir daraus, dass er 1468 für ihn das Gehalt in Empfang nahm.[1]

Damit aber haben die wechselseitigen Beziehungen ein Ende. Während Hubert ein Handwerker war und blieb, wurde Dierick Bouts nach allen Nachrichten, die sich von ihm erhalten haben, als Künstler angesehen und geehrt. Welchem Maler aber Dierick Bouts seine künstlerische Tüchtigkeit verdankt, was ihn zum Meister erzog, darüber kann Angesichts der uns von ihm hinterlassenen Werke kein Zweifel herrschen. Die Lehre Roger van der Weyden's spricht deutlich aus denselben. Und damit lassen sich auch die äusseren Daten wohl vereinigen. Roger van der Weyden hatte das Bürgerrecht in Löwen erworben und hier gemalt. Die Thatsache steht fest, wenn wir auch das Jahr nicht genau anzugeben im Stande sind. Möglich dass Dierick in Löwen selbst die Werkstätte Roger's besuchte und hier als sein „help" thätig war. Seine Jugend hätte es nicht gehindert, da er zwei Jahre vor Roger's Tode (1469) bereits eine selbständige Wirksamkeit entwickelte.

Ein Annalist des siebzehnten Jahrhunderts Molanus gibt einen Bericht von Dierick's Herkunft, welchem nichts mangelt als die Wahrscheinlichkeit.

Nach demselben wäre Dierick ein Sohn des Theodorich Bouts, eines Landschaftsmalers, der hoch betagt — im fünfundsiebenzigsten Jahre — 1400 starb. Ein Bildniss dieses Theodorich mit seinen zwei Söhnen Dierick und Albert wurde bei den Minoriten in Löwen, Gemälde des Albert bei den Augustinern vorgewiesen.[2] Ihr Zeugniss kann nicht

---

[1] *E. van Even, Thierry Bouts, Bruxelles 1861. p. 20.*

[2] Molanus, Hist. Lov. MSS. 10. citirt bei *van Even p. 3* und *Louvain monum. p. 139.* Wauters *(Revue univ. des arts 1856 p. 252)* fand in einer Urkunde, in Brüssel 1467 ausgestellt, als Zeugen angeführt den 76jährigen Thierry de Harlem. Ob aber dieser ein Maler war, und in diesem Falle identisch mit Dierick Bouts, ist nicht erwiesen. Dem

mehr angerufen werden, da sie spurlos verschwunden sind gerade so wie das von Karel van Mander erwähnte Bild in Leyden: Christus zwischen Petrus und Paulus. Wir finden aber an sich schon diese Angaben bedenklich, in Erwägung, dass Dierick erst nach 1460 als Maler auftritt, also volle sechszig Jahre nach dem Tode seines angeblichen Vaters und dass seine Kunstreise offenbar auf die Schulen von Brüssel und Brügge zurückweist.

Bestätigt sich die Vermuthung, und sie hat viele Gründe für sich, dass ein Portrait in den früheren Sammlungen Aders und Rogers von Dierick Bouts herrühre, so würde dieses die Reihe seiner Werke beginnen. Denn es ist aus dem Jahre 1462 datirt, mehrere Jahre früher als alle anderen bekannten Werke des Meisters. Der Unbekannte trägt eine hohe Kappe auf seinem dichten Haare und ist in ein eng anliegendes Wamms gekleidet. Seine Züge, sonst regelmässig, tragen das Gepräge des Schwächlichen und Kränklichen, seine Hände ruhen steif und plump eine auf der anderen. Dieses bot, wie bereits erwähnt wurde, den Anlass an ein Selbstbildniss des siech und elend vom Schlachtfeld heimgekehrten Memling zu denken. Straft schon das Datum diese Meinung Lügen, so erscheint durch die technische Behandlung überhaupt Memling's Autorschaft ausgeschlossen. Wohl erinnert aber dieselbe an die Weise, welche sich in den unzweifelhaften Werken des Dierick Bouts kundgibt. Schon hier entdecken wir den starken Körper und zugleich das Glasartige der Farbe, die eintönigen Fleischtöne, den Mangel an Modellirung durch Schatten.[1]

Gilt sein Schülerverhältniss zu Roger als Wahrheit, so kann es nicht Wunder nehmen, dass er einzelne Bilder des Meisters copirte. Als solche Copien von seiner Hand möchten

---

Albert Bouts schreibt Molanus auch eine Himmelfahrt Mariä in S. Peter in Löwen zu. Das Bild ist gleichfalls verschwunden.

[1] S. o. 280. Vgl. *Passavant, Kunstreise 94.*

wir die Kreuzabnahme im Escurial und den h. Lucas im Madrider Museum annehmen. Wir möchten auch Beziehungen Dierick's zu Brügge und den Künstlern daselbst vermuthen. Freilich, wenn unser Dierick identisch wäre mit Thierry von Harlem, so würde jeder Zweifel behoben. Dieser war in Brügge und am burgundischen Hofe wohl bekannt. Er forderte und erhielt von dem herzoglichen Schatzmeister Peter Bladelin 1462 ein Paternoster, das noch aus den Vermögenstrümmern des wegen Verrathes hingerichteten varlet de chambre Jehan Coustain gerettet wurde. Dierick nannte und schrieb sich aber niemals Thierry von Harlem, und der letztere Namen wieder kommt so häufig vor, dass wir keinen Schluss zu ziehen wagen.[1]

Eher könnte man seine Bekanntschaft mit Memling zum Ausgangspunkte von Hypothesen nehmen; sie spricht sich in seinen Bildern deutlich aus und hat lange Zeit Verwechslungen hervorgerufen. Eine persönliche Begegnung mit Memling in Brügge macht nur der Umstand bedenklich, dass Dierick bereits 1450 in Löwen sich mit Katharina van der Brüggen genannt Metten Gelde verheirathet hatte.[2] Jedenfalls besass er aber Kenntniss von Memling's Werken und nicht von diesen allein, sondern auch von jenen van Eyck's und Roger's. Anklänge an alle diese Meister finden sich in dem Hauptwerke, das wir von Dierick Bouts besitzen: in dem Abendmahle in der Peterskirche zu Löwen.

Bereits Molanus in seiner handschriftlichen Geschichte Löwens hat das Gemälde dem „Theodoricus“ zugesprochen

---

[1] „Je Thierry de Harlem confesse avoir receu de Pierre Bladelin conseiller de MS le Duc de Bourgogne une patenostre, lesquelles patenostre ont par eulz esté trouvé entre les biens déclairiez parfeu Jehan Costain et sont icelles patenostres à moy appartenant despiéça le IXe jour d'Octobre l'an milcccc soixante deux.“ *De Laborde, Les Ducs de B. vol. II. p. 222. Wauters* (s. o.) hat die Identität auch dieses Thierry de Harlem mit Dierick behauptet. *Pinchart (Annot. CCXXXVI)* ist aber gewiss im Rechte, wenn er den Thierry de Harlem, welcher mit Bladelin und Costain in Verbindung steht, gleichfalls für einen varlet de chambre taxirt.

[2] *Wauters, Discours en séance publique de la classe des lettres de l'Acad. royale de Belgique le 21 mai 1863.*

Die Richtigkeit der Behauptung wurde bestätigt, als vor einigen Jahren die Quittung des Künstlers im Löwener Stadtarchiv entdeckt wurde. Sie ist im Jahre 1467 verfasst und lautet folgendermassen: „Jc Dieric Bouts kenne mich vernucht(?) en wel betaelt als van den werc dat ic ghemaekt hebbe den heiligen Sacrament.“ [1]

Löwen Peterskirche Abendmahl.

Christus sitzt mit vier Aposteln an der Rückseite des Tisches, so dass sie dem Beschauer das Gesicht voll zuwenden; an den Schmalenden (doch ist der Tisch nahezu quadratisch) haben sich je drei Apostel, in der Fronte zwei Apostel niedergelassen. Im Hintergrunde stehen zwei Diener. Die Scene geht in einer zweifenstrigen Halle vor sich, von deren Balkendecke ein Kronleuchter herabhängt. Durch die Thüre zur Linken sieht man einen Säulengang und blickt in das Freie. [2]

Ein besonderes Merkmal seines Stiles ist das Streben, die einzelnen Persönlichkeiten durch auffallende Verschiedenheiten der Hautfarbe und Hautbildung zu charakterisiren. Er zeichnet Christum durch die Zartheit und glatte Feinheit des Gesichtes aus, und deutet die gröbere Natur der Apostel durch Runzeln, Unebenheiten der Haut und dunklere Färbung an. Aber den Gegensätzen, welche auf solche Art aufgestellt werden, fehlt es an natürlicher Wahrheit und es erscheint die kalte Glätte des einen Kopfes ebenso übertrieben wie das runzelige Aussehen des andern. Die Schatten, welche die Formen runden und hervorheben, haben einen grauen Ton, in der dunkel gehaltenen Carnation waltet ein eintöniges Roth vor, die Farbe besitzt überhaupt einen metallischen Glanz, durch das harzige Bindemittel und den glatten Auftrag hervorgerufen. In den Augen, die auf-

[1] *Van Even, Thierry Bouts p. 37.*

[2] Löwen, St. Peter. Dreieinigkeitscapelle. Holz. 2′ 9″ h. — 4′ 5″ br. ursprünglich auf dem Altar des h. Sacramentes aufgestellt. Bei der Restauration 1840 durch Mortemard und de Cauwer wurden am Rahmen die Worte aufgemalt: „Opus Johannis Memling.“

gezogen den grösseren Theil der Pupille zeigen, bemerkt man einen still melancholischen Zug; den knochigen schweren Köpfen erscheint die Biegsamkeit versagt, wie den langhalsigen, schmalschulterigen Gestalten die Schönheit. Trotz dieser Mängel fesseln aber Dierick's Bilder doch durch den Ernst der Empfindung, durch die gediegene Gewissenhaftigkeit der Ausführung, durch die reizende Frische des landschaftlichen Hintergrundes.

Prüfen wir schärfer die Gesichtsmasken, so entdecken wir in Christus einen wenig veränderten Abklatsch von Memling's Typus, die beiden Diener im Hintergrunde wieder erinnern an die Modelle van Eyck's. Sie sind offenbar Bildnisse, wie denn auch in dem einen das Portrait des Malers vermuthet wurde.

Die Tafel in der Peterskirche zu Löwen ist kein für sich abgeschlossenes Werk, sondern war ursprünglich das Mittelbild eines ausgedehnten Triptychons, dessen Flügel sich auch, nur von der Mitteltafel getrennt und an verschiedenen Orten, in München und Berlin, zerstreut vorgefunden haben. Der Altar war der Verherrlichung des „Sacramentes" geweiht, und dieser Gedanke auch durch alle Tafeln klar durchgeführt, und zwar noch treu nach der mittelalterlichen Ueberlieferung. Die Anschauung des Mittelalters gefiel sich in der Gegenüberstellung innerlich verwandter oder äusserlich ähnlicher Ereignisse des alten und neuen Testamentes, fand in jenen die Vorahnung und den Typus oder das Vorbild, in diesen die Erfüllung. In unserem Falle bereiten die wunderbaren Speisungen des Volkes Israel das Abendmahl vor, kündigen dasselbe an. Solche typologische Compositionen waren dem funfzehnten Jahrhundert noch keineswegs fremd geworden, wurden vielmehr durch die sogenannten Armenbibeln gerade jetzt in weiteren Kreisen heimisch. Von den vier Flügeln befinden sich zwei — Melchisedeck, der Abraham mit Wein und Brot begrüsst und die Mannalese in der Münchner Pinakothek,

zwei — das Passahfest und die wunderbare Speisung des Propheten Elias in der Wüste im Berliner Museum.

München Melchisedeck Mannalese.

Auf blumenreichem Wiesenplane begrüssen sich Abraham und Melchisedeck. Jeder hat sich auf ein Knie niedergelassen; Melchisedeck, in einer phantastisch reichen Tracht, hält Abraham die Gaben entgegen; Abraham, gewappnet und gerüstet, führt die Rechte zum Zeichen unterwürfiger Huldigung an den Hut, während er die andere Hand zum Empfange der Spenden ausstreckt. Hinter ihm steht, steif und trocken in der Haltung, ein Lanzenträger in enganliegendem Gewande; Melchisedeck wird von drei Männern begleitet, von welchen die beiden hinteren die gewöhnliche Bürgertracht zeigen. Durch einen Hohlweg windet sich der Zug der reisigen Schaaren, links im Hintergrunde ist eine mächtige Stadt, deren Hauptthurm an den Thurm der Kathedrale von Mecheln mahnt.

Noch unfähiger zur Gruppenbildung erscheint der Künstler in der Mannalese. Einzelne Gestalten sind über den ganzen Plan vertheilt, ohne dass das Auge den Zusammenhang unmittelbar fasst. Im Vordergrunde sammeln zwei Männer und eine Frau das Manna in Krügen; eine Frau in seltsamer Tracht, die an den Orient erinnern soll, steht in der Nähe und spendet einem Knaben von der himmlischen Speise. In dem felsigen, meist unwirthbaren Terrain des Hintergrundes sieht man noch mehrere Gestalten mit dem Sammeln der Manna beschäftigt.[1]

Berlin Elias Passah.

Mannigfaltiger und baumreicher ist der landschaftliche Grund, in welchem der schlafende Elias von dem Engel geweckt wird. Der Prophet insbesondere erfreut durch die Natürlichkeit der Lage und die gute durchgebildete Zeichnung. Links sehen wir ihn das Gebirge eilig durchschreiten.

In ein geschlossenes, mit Kamin und Täfelwerk verziertes

[1] München, Pinakothek. Cabinet. Nr. 44 und 55. Holz. 2′ 9″ h. — 2′ 2½″ br. Aus der Boissereeschen Sammlung; von Boisseree in Brüssel erworben.

Gemach versetzt uns das letzte Bild, die Verzehrung des Osterlammes. Um den viereckigen Tisch, dessen Vorderseite frei bleibt, haben sich sechs Israeliten, vier Männer und zwei Frauen mit dem Wanderstabe in der Hand zur Feier des Passah versammelt. In der Frauenbildung ist Roger's Muster eben so deutlich wie in dem Engel des Elias die Kenntniss Memling'scher Formen.[1]

Im Allgemeinen stehen die Flügelbilder hinter der Mitteltafel zurück und zeigen eine geringere Sorgfalt der Ausführung. Die kalten grauen Uebergänge in den Fleischtönen, der flüssige Auftrag, der es zu keinem Relief der Farbe kommen lässt, wirken unangenehm. Doch besiegt die reiche Landschaft den ungünstigen Eindruck, welchen die sichtliche Unfähigkeit des Künstlers, kräftige Handlungen zu schildern, ausübt. Auch die elementare Grundlage dafür, die freie Beweglichkeit der einzelnen Gestalten wird vermisst. Sie sind steif und eckig, in den Verhältnissen, wie in den Umrissen schlecht erwogen. Auch in der wenig geschmackvollen Pracht, in den überladenen Zierrathen der Gewänder finden wir einen Abfall von der guten Sitte, an welcher namentlich Roger van der Weyden festgehalten hatte.

Ob die einfach bürgerliche Stellung des Meisters auf seine Kunstweise einen erheblichen Einfluss geübt hat? Aeusserlich gestaltete sich dieselbe wesentlich verschieden von jener, welche Jan van Eyck und dessen Nachfolger im Amte inne hatten. Diese erfreuten sich als Glieder des Hofhaltes mannigfacher Privilegien, bezogen ausser dem festen Gehalte noch für aussergewöhnliche Dienste eine besondere Entschädigung. Sie hielten Diener und Pferde und nahmen einzelne Eigenschaften von ihren glanzliebenden Herren an. Wie ungleich bescheidener leben die Stadt-

[1] Berlin, Museum. Nr. 533 und 539. Holz. 2′ 9″ h. — 2′ 2½″ br. In Brüssel angekauft.

maler, die alljährlich im Rathhause sich einfinden, um ihr „voedergeld" für die Kleidung in Empfang zu nehmen, aber sonst keinen festen Gehalt erhalten, die Lasten der Zunft mittragen müssen, die für fleissige Arbeit nur kargen Lohn in Anspruch nehmen, auch wenn sie im Dienste der städtischen Obrigkeit malen. Denn diese war wohl stolz auf den städtischen Reichthum, ging aber mit den Pfennigen der Steuerzahler gar sorgsam und peinlich prüfend um.[1] Wir sind nicht im Stande, etwa einen städtischen Stil im Gegensatze zu einer höfischen Kunstweise scharf zu begrenzen; wir wissen aber, dass der städtische Gemeingeist nicht ohne Einfluss auf den Inhalt der bestellten Bilder blieb.

Viele Jahre, nachdem Roger van der Weyden die Trajans- und Herkenbaldssage im Brüsseler Rathhause gemalt hatte, empfing Dierick Bouts, der 1468 als „portratuerdere" in die Dienste Löwens getreten war, mit der Anweisung von jährlich 90 placken auf einen Rock, einen ähnlichen Auftrag. Er sollte die Gerechtigkeit in ihrem göttlichen Walten und unerbittlichen Wirken in zwei Bildern, die im grossen Saale des Löwener Rathhauses aufgestellt wurden, schildern. Er that dieses auf Grundlage einer Legende, welche die Chronik des Gottfried von Viterbo bewahrt hat. Die Hinrichtung eines unschuldig Angeklagten, die Offenbarung seiner Unschuld durch Gottesurtheil bildeten den Gegenstand der Darstellung. Auf der ersten Tafel sehen wir Kaiser Otto inmitten seines Hofes, die Kaiserin ihm zur Seite, auf deren falschen Eid hin ein Graf, als hätte er ihre Ehre bedroht, angeklagt und verurtheilt worden war. Der Rumpf des Enthaupteten liegt auf dem Boden, der Kopf wird vom Henker in Gegenwart einer grossen Volksmenge der Gattin des Hingerichteten überliefert. Wir erblicken dieselbe auf dem zweiten Bilde, vor Kaiser Otto knieend und das Gottesurtheil anrufend.

Brüssel Gerechtigkeitsbild.

[1] *Van Even, Thierry Bouts p. 8.*

Sie hält in der einen Hand den Kopf des Grafen, und hat mit der anderen Hand das glühende Eisen gefasst. Das Staunen der sich herandrängenden Höflinge belehrt uns deutlich über den Ausgang des Gottesurtheils, welchem entsprechend die falsche Kaiserin im Hintergrunde dem Flammentode überliefert wird.

Es mag sein, dass die enge, festanschliessende Tracht, in welcher die Mehrzahl der handelnden Personen auftreten, an ihrem steifen, mageren Aussehen grosse Schuld trägt. Man kann sich nichts so Unmalerisches denken als die Hosen, Jacken und Wämmser jener Tage und steif und hart bleiben schon durch die Natur des Stoffes die Falten der brocatnen Röcke. Auf der anderen Seite kann man aber nicht verkennen, dass Dierick sich keine grosse Mühe gab, diese natürlichen Hindernisse der malerischen Wirkung zu beseitigen oder auch nur abzuschwächen. Auf der Tafel der Hinrichtung bemerken wir einen vornehmen Mann in gesticktem Pelzmantel. Er kehrt dem Beschauer den Rücken, verzerrt aber gleichzeitig und verrenkt die Nackenmuskeln in dem Grade, dass drei Viertel seines Gesichtes sichtbar werden. Bei dem Gottesurtheile steht ein Höfling im Profil mit wahrhaftigen Storchbeinen; die Bewegung des Kaisers, der seine Verwunderung über das Ereigniss ausdrücken will, ist ebenso unnatürlich wie gemein. Ein falscher, viel zu hoher Augenpunkt zeigt Beine und Füsse in einer hässlich schiefen Lage. In bedenklicher Weise mangelhaft ausgestattet erscheinen die Schultern und Waden der einzelnen Personen. Aber alle diese Fehler werden wieder aufgewogen durch die Kraft und Natürlichkeit des Ausdruckes, der wir zuweilen begegnen, wie z. B. in dem Henker und einem zuschauenden Mönche, durch die einfache Anmuth des Faltenwurfes an der knieenden Gräfin, vor allem aber durch die milden klaren landschaftlichen Gründe, welche in glücklicher Treue den Hauptreiz des Maassthales, seine Hügelketten wiedergeben.

In wie hohem Maasse Dierick Bouts sowohl Roger wie Memling Dank schuldet, sagen die feinen Züge und anmuthigen Bewegungen seiner Frauen. Ohne die Vorbilder der beiden Meister hätte er dieselben nicht geschaffen. Die lebendige Farbenempfindung Memling's aber hat er sich nicht erworben. Sie hätte ihn sonst von der einförmigen, durch bleierne Halbtöne und flache Schatten schwerfälligen Carnation, von der reichen Ornamentirung aber dunkeln Schattirung der Gewänder fern gehalten. Ueberhaupt hält er sich technisch nicht auf der gleichen Höhe wie seine Fachgenossen in Brügge. Petrus Cristus steht ihm noch am nächsten und theilt mit ihm die Gewohnheit kalter grauer Uebergänge in der Carnation.[1]

Der Rath von Löwen würdigte die tüchtige Kraft des Stadtmalers und übertrug ihm nach Vollendung der beiden Tafeln die Ausführung noch mehrerer umfangreicher Werke. Er bestellte bei ihm durch Vertrag vom 12. Mai 1468 ein Triptychon mit dem jüngsten Gerichte, welches für den Schöffensaal des Rathhauses bestimmt war und 1472 von Dierick vollendet wurde. Zu gleicher Zeit trug ihm der Rath ein anderes Bild von gewaltiger Ausdehnung auf, zu

---

[1] Brüssel, Museum. Nr. 30 und 31. Holz. 3.23 h. — 1.82 br. Die Figuren in Lebensgrösse. Beide Tafeln befanden sich, aber völlig verwahrlost und unbeachtet, noch 1826 im Rathhause zu Löwen. Durch die Vermittlung des Kunsthändlers Nieuwenhuys wurden sie von der geldbedürftigen Löwener Gemeinde um 10000 Gulden für den König der Niederlande erworben, welcher den Preis aus dem Staatsseckel auszahlen liess, die Bilder dem damaligen Prinzen von Oranien schenkte. Sie blieben in Brüssel in der Sammlung des Prinzen von Oranien bis 1839, kamen dann nach d. Haag und wanderten 1856 abermals in die Hände des Kunsthändlers Nieuwenhuys. Von diesem kaufte sie für 30000 Francs die belgische Staatsverwaltung. Eine handschriftliche Chronik, im Besitze des Herrn van Hoorebeke in Gent (abgedruckt von *de Bast* im *Messager des arts et des sciences de la Belgique I. p. 17)*, sagt über die Tafeln Folgendes aus: „Anno 1468 wordden II stucken schildereyen gemaeckt by Mr. Dierick Stuerbout, die in de Raetcamere staen, d'eene daer de Keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de Keyserinne, van dat hy haer oneerbarheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de Keysere over zyne Keyserinne justitie doet, metten braende, daert voirseyde betichten, valsch bevonden wirt; die geexstimeert waeren op II^{c}XXX croonen LXXII phs. (Philippen) t'stuck."

welchem ein gelehrter Theologe, der Augustinermönch Johann van der Haecht, die Gegenstände auswählen und bestimmen sollte. Die Glieder des Rathes besuchten in vollem Staate die Werkstätte des Malers, um sich von den Fortschritten der Arbeit zu überzeugen. Dierick starb aber vor der Vollendung des Gemäldes und seine Erben wurden für das Begonnene, nachdem es Hugo van der Goes abgeschätzt hatte, bezahlt.[1]

Dieses geschah im Jahre 1475. Am 17. April 1475 fühlte Dierick das bevorstehende Ende, bestellte sein Haus und setzte seinen letzten Willen auf. Wir erfahren aus dem Testamente, aus einem Hause in der Minoritenstrasse in Löwen datirt, Genaueres über die Familie. Dierick hatte sich zweimal verheirathet und vier Kinder gezeugt, zwei Söhne, Albert und Dierick in der ersten, zwei Töchter,

---

[1] *Schayes, Documents inédits p. 8.* „Van eender tafelen te maken van scryn houte die Meester Dierick verdienkt heefft te makene van porteratueren ende van meer andere cleine refectien etc. 1468—69.

„Anno 1479—80 (?) item Meester Dierick Boudts, scildere, tegen der stad verdingt hadde te schildere viere stucken van eender grooter tafelen die aen een dienen souden op en sael oft camere te zettene van porteratueren ende noch van eenem cleinen tafelnelken met zynen dueren van den ordele, ende daer d'ordel inneghestelt es, hangende in de raet camere.

„Daeraff, de voirscreve meester Dierick soe verre hy dis volmaect hadde gehad, soude hebben van de stad de somme van V^{c} cronen; d'welc alsoe niet gheburt en es, want by binnen middelen tyde gestorven es, alsoe dat de selve binnen synen tyde niet meer vol maect en heeft van den grooten tafelen den een stuck, ende tweeste byna volmaect, ende dat clein stuck van den ordele hangend in de Raetcamere, volmaect. Daer voer hem ende synen kinderen vorgouwen ende betalt heft, ter estumacien ende scattingen van eenen den notabelsten scildere die men binnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van den Stad van Ghendt, ende nu wonechtig in de Rooden cloester in Zuenien, de somme van guldens vorscreve III^{c}VI gul. XXXVI pl."

Van Even, Thierry Bouts p. 26: „Eenen Monik van den Roden Cloestere ghescinckt, als boven, die de Tafele van portraturen visiteerde, boven 't Register, en in de Raet Camer d'oirdeel te Jannes in den Ingel, 1 stoep ryns wyns, 1480."

Schayes w. o. p. 8: Item ten tyde doen meester Dierick voirscreven dit werc maecte en de stad visenteerde tot synen huyse, werd hem ghescinckt, ten bevele van den burgmeesteren ende den heeren van den Rade, in wyne, lopende XC plecken. Ende desgelycx ghescinckt meester Janne Vanhaegt, doctoir in der Godheit, die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten die men scilden soude, was hem gescinckt tot synen huyse in wyne, XCIX plecken, valet te samen in gulden vorscreven III gul. XXVII. pl. Noch andere Urkunden bei *Even.*

die in ein Kloster gingen, in der zweiten Ehe. Sein Leichnam wurde seiner Bestimmung gemäss bei den Minoriten in Löwen bestattet. Der Todestag ist uns nicht überliefert worden, fällt aber schwerlich viel später als die Feststellung des letzten Willens.[1]

Die Werke aus Dierick's späterer Zeit blieben länger als ein Jahrhundert auf ihrem ursprünglichen Platze, verschwanden aber später spurlos. Den Verlust des jüngsten Gerichtes und des unvollendeten Gemäldes[2] werden wir stets beklagen, desshalb aber die Bilder nicht unterschätzen, welche, glücklicher Weise erhalten, bei der Beurtheilung des Meisters jene ersetzen. Sie sind schon durch ihren Inhalt beachtenswerth, da sie die vollständige Hingabe an realistische Anschauungen bis zur letzten Consequenz bekunden.

Löwen St. Peter h. Erasmus.

Ungefähr zur selben Zeit, als die Brüderschaft des h. Sacramentes das Abendmahlbild für ihre Capelle in St. Peter bestellte, beschloss sie auch einen andern Altar mit einem Gemälde Dierick's zu schmücken. Der Gegenstand der Schilderung war das Märtyrerthum des h. Erasmus. Für Dierick's Autorschaft spricht nicht allein das Zeugniss des Molanus,[3] sondern auch der Stil und die technische Weise. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Erasmusaltar durchaus nicht von dem Abendmahle oder von dem Bilde von der falschen Kaiserin und dem unschuldigen Grafen. Nur durch den überaus grausigen Inhalt nimmt er eine selbständige Stellung in Anspruch.

Quer ausgestreckt liegt der nackte Heilige, an Händen und Füssen mit Stricken gebunden, um die Lenden ein

---

[1] Das Testament ist abgedr. im *Journal d. b. a. 1867. p. III.* Eine Urkunde vom 25. August 1495 in welcher Diericks Witwe erwähnt wird, hebt *Pinchart (Annotat. CCXXXIII.)* hervor.

[2] Zwei Fragmente der unvollendeten Tafeln mit Gegenständen aus „der alten Zeit", befanden sich an ihrer Stelle im Rathhaus noch 1628. *Louvain monum. p. 141.*

[3] Die Stelle aus Molanus angeführt bei *van Even p. 38,* wo die Wahrscheinlichkeit, dass das Bild von 1466 vollendet wurde, erwogen wird.

weisses Tuch gespannt. Zwei Henker bewegen mittelst Kurbeln eine Winde, an welcher die Gedärme des Erasmus heraufgewickelt werden. Der Richter in einem brocatnen Prachtgewande und drei Männer, die zum Theile eben so steif in der Haltung wie leer im Ausdrucke sind, schauen der Scene zu. Recht im Gegensatze zu der brutalen Handlung breitet sich im Hintergrunde eine reiche, fast lachende Landschaft aus. Links die Tafel abschliessend steigen kahle Felsen in die Höhe, rechts in der Ecke schlängelt sich die Strasse an einem bewachsenen Hügel empor, die Mitte nimmt eine weite, durch einen Strom belebte, mannigfach in einander geschobene Landschaft ein. Auf den Flügeln sind die hh. Hieronymus und Bernardus abgebildet.[1]

Es scheint nicht, dass Schilderungen ähnlicher Art abstossend wirkten und von dem Meister nur widerwillig behandelt wurden. Denn wir besitzen von Dierick's Hand noch ein zweites Märtyrerbild, das an peinlicher greller Wahrheit keineswegs hinter dem Erasmusaltar zurücksteht. Es befindet sich in der Kirche S. Sauveur in Brügge und stellt die Hinrichtung des h. Hippolytus dar.

Brügge S. Sauveur h. Hippolyt.

Der Heilige nimmt die Mitte des Bildes ein. Vier Pferde, an die Hände und Füsse des Heiligen geschirrt, werden mit Peitschenhieben, jedes nach einer andern Richtung, vorwärts getrieben, so dass im nächsten Augenblicke Hippolytus in Stücke gerissen werden muss. Die Qual presst ihm einen Schmerzensschrei aus; davon unbeirrt peitschen aber die Schergen, die theils reiten, theils neben den Pferden herlaufen, die letzteren. Im Mittelgrunde von einer Baumgruppe beschattet sitzen drei Richter mit wenig bewegten Geberden. Ganz vorn liegen arg zerknittert die Kleider des Heiligen. Auf dem rechten Flügel erblicken

---

[1] Löwen, St. Peter. Capelle zu den sieben Schmerzen Mariä. Holz. Auf dem Rahmen ist die moderne Inschrift zu lesen: „Opus Johannes Memling“.

wir am Fusse eines Felsens, der eine stattliche Burg trägt, den König, von vier Männern umgeben, welcher einem Knieenden sich zuwendet. Welche Episode aus dem Leben des Hippolytus hier gemeint sei, ist nicht bekannt. Der andere Flügel zeigt Stifter und Stifterin im Vordergrunde einer prächtigen Landschaft knieend. Auf den Aussenseiten der Flügel hat eine geringere Hand die Steinbilder Karl d. Gr. sowie des h. Hippolytus, der h. Elisabeth und Margaretha verkörpert.

Der Hippolytusaltar wurde bekanntlich in früherer Zeit Memling zugeschrieben und aus dieser Behauptung noch ein weiterer Schluss gezogen, die Wahrscheinlichkeit, dass Memling Venedig besucht habe, dargethan. Die vier Pferde nämlich, welche den Hippolytus zerreissen, sollen den antiken Rossen der Façade von San Marco in Venedig nachgebildet sein. In Wahrheit besitzen sie aber keine andere Aehnlichkeit als zwischen Pferden und Pferden besteht. Sie sind nicht einmal auffallend natürlich und gut gezeichnet, so dass z. B. die Rosse der apokalyptischen Reiter auf Memling's Katharinenaltar in Brügge den Vorzug verdienen. Zerstiebt auf diese Art die Venetianer Hypothese, so ist auch die Annahme von Memling's Autorschaft entschieden hinfällig. Den Ausgangspunkt für das Urtheil nehmen wir nicht vom Colorite. Dieses ist in späterer Zeit restaurirt, neu überzogen, nicht unwesentlich verändert worden. Den Ursprung durch Dierick's Hand verrathen die Composition, die es zu keiner Gruppenbildung bringt, — dürftig genug ist der Charakter der Köpfe, bei welchen namentlich die regelmässig wiederkehrenden dreieckigen Nasen auffallen, — die übertriebenen Bewegungen, die vor Verrenkungen nicht zurückschrecken, die geschmacklosen, bald hungrigen, bald überladenen Gewänder. Die Hauptfigur selbst ist abgemagert und lang, zeigt das Muskelsystem schlecht und unrichtig entwickelt. Besser als die Mitteltafel sind die Flügel erhalten, das Stifterpaar, kühl

im Tone, fein im Umrisse, überhaupt mehr im Sinne Memling's gehalten, als der Rest.[1]

Frankfurt Tiburtinische Sibylle.

Unter den zahlreichen Werken, welche in den Sammlungen und Galerien des Continents auf Dierick Bouts zurückgeführt werden, nennen wir in erster Linie das Bild im Städelschen Museum: Die tiburtinische Sibylle. Inmitten eines geschlossenen Hofes knieet Kaiser Augustus mit gefalteten Händen zum Himmel emporblickend, an welchem ihm die Sibylle das Bild der Jungfrau mit dem Kinde zeigt. Die Sibylle ist von zwei Frauen, die uns ganz portraitmässig anwehen, begleitet, das zahlreiche Gefolge des Kaisers ist an den beiden Ecken des Vordergrundes in zwei steifen, wenig bewegten Gruppen aufgestellt. Von grossem Reize sind die Bauten, welche rechts den Hof einsäumen. In den vorspringenden offenen Hallen bewegen sich allerhand Gestalten, welche trotz der kleinen Dimensionen gar deutlich und lebendig auftreten. Noch grössere Anziehungskraft übt die Landschaft links im Hintergrunde. Schwäne auf dem Teiche, Reiter auf der Strasse, Heerden auf den Feldern miniaturartig ausgeführt, erfreuen das Auge, das bis in weite blaue Fernen hinauszublicken Gelegenheit hat.[2]

München Anbetung der Könige Johannes der Täufer Christophorus.

Ein anderes Werk, welches auf Dierick zurückgeführt werden muss, bewahrt die Münchner Pinakothek: ein Triptychon mit der Anbetung der Könige, Johannes d. Täufer und Christophorus. In den Ruinen einer romanischen Kirche hat sich die matronenhaft verhüllte Madonna mit dem Kinde niedergelassen. Vor ihr knieet ein König, barhaupt, in langem faltigen Pelzrocke, der zweite, gleichfalls knieend, überreicht dem Josephus ein goldenes Gefäss,

---

[1] Brügge, S. Sauveur. Holz. Das Triptychon gehörte ursprünglich der Zunft der Kalkbrenner. Als Stifter gibt *Weale (Bruges et ses environs 1862. p. 67)* Hippolyte des Berthoz und Elisabeth de Keverwyck an.

[2] Frankfurt, Städelsches Museum. Holz. 0.69 h. — 0.87 br. Vom Schöff Brentano für 5300 Gulden erworben. Photogr. von Nehrling.

während der dritte, jüngste noch ausserhalb des Vorbaues sich befindet, seine Spende in den Händen tragend. Ihm schliesst sich ein reiches Gefolge an, in welchem wir mehrere von den Märtyrerbildern und dem Abendmahle her wohlbekannte Köpfe und Gestalten erblicken. Der dicke, glasige Auftrag, der dunkle Fleischton, die langgezogenen Verhältnisse kehren auch hier wieder. Auf den Flügeln fesseln die Landschaften unsere Aufmerksamkeit in höherem Grade als die Heiligengestalten. Johannes der Täufer, das Lamm auf einem Polster in der Linken haltend, steht auf einer blumigen Wiese neben dem Bache. Die Felsen rücken von beiden Seiten so nahe an einander, dass nur für ein enges Thal noch Raum bleibt. Im Hintergrunde erweitert sich die Landschaft wieder und zeigt eine Stadt mit Thürmen und dahinter in weiter Ferne Berge.

Eine fast finstere Felsenkluft schliesst den Strom ein, welchen Christophorus mit dem Christkinde auf den Schultern durchwatet. Nach dem Hintergrunde zu erweitert sich der Raum, und wird auch der Strom erhellt; da gleichzeitig das Licht und der Glanz der aufgehenden Sonne den Horizont am meisten bestrahlt, vorn noch mit der Dämmerung kämpft, so wird, abgesehen von der symbolischen Bedeutung, gleichzeitig eine malerische Wirkung erzielt, welche Dierick's Grösse als Landschaftsmaler von neuem beweist.[1]

München Judas Verrath.

Auch „der Verrath Judas" in der Münchner Pinakothek geht auf Dierick zurück und wurde von ihm zu derselben Zeit wie die Rathhausbilder in Löwen gemalt.[2] Nach den Dimensionen zu schliessen, gehörte vielleicht zu der Tafel mit Judas Verrath eine andere, welche in der Moritzcapelle zu Nürnberg bewahrt wird und die Auferstehung schildert.[3] Die Ausführung ist jedenfalls da und dort die gleiche.

Nürnberg Moritzcapelle Auferstehung.

[1] München, Pinakothek, Cabinet. Nr. 48—50. Holz. Mitteltafel 1′ 11″ h. — 1′ 11″ br. Fl. 1′ 4½″ h. — 10″ br. Vortrefflich lithographirt für Boisseree von Strixner.

[2] München, Pinakothek. Cab. Nr. 58. Holz. 3′ 3″ 3‴ h. — 2′ 1″ 4‴ br.

[3] Nürnberg, Moritzcapelle. Nr. 23. Holz. 3′ 5″ h. — 2′ 2″ br. Memling zugeschrieben.

Durch Vergleichung erkennt man, dass ein Bild in der früheren Leuchtenberg'schen Galerie in München, gegenwärtig in Petersburg, gewöhnlich Memling zugeschrieben, ein grösseres Anrecht auf Dierick's Namen hat. Denn es prägt sich darin der Charakter des Löwener Abendmahles aus.[1] Ebenso entdecken wir eine Wiederholung der Nürnberger Auferstehung in Granada. Dort in der Capelle Los Reyes befindet sich ein Gemälde, welches in drei Abtheilungen die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Auferstehung schildert. Diese letztere fällt nun in der Composition mit dem Nürnberger Bilde zusammen, nur dass die Figuren noch übertriebener im Ausdrucke und dunkler im Tone erscheinen, was auf einen kölnischen Meister schliessen lässt. Und so wären wir zu der zahlreichen Classe von Bildern gekommen, in welchen sich die Mischung und Vermengung der Schule von Löwen und Köln, nachdem beide herabgekommen waren, vollzieht. Auf dem Kunstmarkte am Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts spielten diese Bastarde eine gewisse Rolle. Hier genügt es, die Thatsache zu erwähnen. Eine Aufzählung im Einzelnen wäre ebenso langweilig wie nutzlos.[2]

Ein Bild Dierick's ging verloren. Im Inventare der Margaretha von Oesterreich wird eine kleine Madonna von Dierick's Hand erwähnt. Sie ist seitdem spurlos verschwunden.[3]

---

[1] Das Bild (Holz. 1′ 8″ h. — 1′ 3″ 6‴ br.) stellt den Täufer vor, welcher einen reuigen Sünder auf Christum verweist.

[2] Als Beispiele führen wir an eine Kreuzabnahme (Nr. 48) in Brüssel, eine ähnliche Darstellung (Nr. 60) im Haag, beide Memling zugeschrieben, eine Copie des Eyck'schen Christuskopfes in München (Cabinet, Nr. 51), einen andern Christuskopf in derselben Galerie (Nr. 52) mehr in der Manier des Quintin Massys. — In der Auction der Galerie San Donato wurde ein männliches und ein weibliches Portrait unter dem Namen Stuerbout verkauft. Zwei Rundbilder in der früheren Abel'schen Sammlung in Stuttgart (1.40 im Durchmesser), im Dépôt des Berliner Museum, mit Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph, führen den gleichen Namen, ebenso zwei Tafeln bei den Ursulinerinnen in Brügge, mit Scenen aus der Legende der h. Ursula.

[3] „Une petite Nostre Dame fait de la main de Dierick.“ Inventaire bei De Laborde p. 29.

FÜNFTES CAPITEL.

Rückschau und Ausblick.

Die altniederländische Malerei erfreute sich keiner langen Lebensblüthe. Im Laufe eines Jahrhunderts vollzieht sich ihr Schicksal; die Folge von drei Geschlechtern genügt, um Aufgang und Niedergang derselben zu erblicken. Mit den Brüdern Van Eyck beginnt der Aufschwung; aber schon ein Enkel Jan van Eyck's hätte die Anzeichen des nahenden Verfalles wahrnehmen können. Verknüpfen wir die kunsthistorischen Thatsachen mit politischen Ereignissen, so empfangen wir zunächst den Eindruck, dass das österreichische Regiment dem niederländischen Kunstleben keine Gunst und Förderung erwiesen habe. Mit dem Eintritte desselben sinkt die selbständige Kraft des letzteren; dagegen fallen die burgundische Herrschaft und das Reich der flandrischen und brabanter Malerei zusammen. Dennoch wäre es voreilig, in der Kunstliebe der burgundischen Fürsten, oder in der befruchtenden Einwirkung des burgundischen Staatswesens sofort die Wurzel der so reich blühenden niederländischen Kunst zu begrüssen. Die Verbindung mit dem burgundischen Staate, der durch sein ephemeres Dasein seine seichte Natur verrieth, war durchaus locker und nur äusserlicher Art, und blieb daher ohne Einfluss auf die städtischen Culturkreise Flanderns,

Von den Herzögen Burgunds aber kann eigentlich nur Philipp der Gute, der Patron Jan van Eyck's, als wirksamer Förderer der Kunst gerühmt werden, und selbst da erscheint es ungewiss, ob die von Jan van Eyck verlangten Dienste auch stets Aufgaben der Malerei betrafen. Nachrichten von grossen Bilderbestellungen, den besten und würdigsten Künstlern zugewiesen, haben sich nicht erhalten; die altniederländischen Maler, deren Namen noch gegenwärtig einen guten Klang besitzen, leben alle, Jan van Eyck ausgenommen, fern vom Hofe; sie finden ihre Gönner unter den Bürgern der reichen und mächtigen Städte, stehen sogar zuweilen im unmittelbaren Dienste der letzteren.

Soll man also die altniederländische Kunst als das ausschliessliche Product der städtischen Bildung anerkennen, und von der Entwicklung des Handels, von dem Aufschwung des Handwerkes, von der Hansamacht die Blüthe der Malerei ableiten? Es bleibt aber dann der Zweifel, ob man von Brügge oder von Gent, von der aristokratischen Handelsstadt oder von der demokratischen Arbeiterstadt den Ausgangspunkt nehmen muss? Es hat ferner grosse Noth, den Städten Brüssel und Löwen den ihnen gebührenden Platz anzuweisen, die man neben Brügge und Gent nicht missen, auch nicht mit diesen zusammenwerfen kann. Und endlich, welche eigenthümliche, zu künstlerischem Schaffen begeisternde Natur soll man von Maas-Eyck und Tournai behaupten, welche denn doch als Geburtsstätten der niederländischen Malerei anzusehen sind?

Inmitten dieses Schwankens und dieser Unsicherheit muss die Ueberzeugung festgehalten werden, dass der persönlichen Initiative zweier Männer, des Hubert van Eyck und des Roger van der Weyden in erster Linie der rasche Aufschwung der niederländischen Malerei zu danken ist. Wir kennen freilich nicht die Jugendgeschichte der beiden Männer, was nicht tief genug beklagt werden kann; wir wissen aber genug von den Gesetzen, welche den Gang der

menschlichen Ereignisse und auch den fortschreitenden Wandel der künstlerischen Bildung bestimmen, um mit Sicherheit behaupten zu dürfen, dass die Knotenpunkte der Entwickelung stets von einzelnen machtvollen Persönlichkeiten durch eine freie That geschlungen werden. Wie sich zwischen die alten Florentiner und Lionardo, zwischen Wohlgemuth und Dürer eine ganze Welt schiebt, so überragt insbesondere Hubert van Eyck seine Vorgänger nicht bloss um einige Grade, sondern um die volle Länge einer Kunstperiode.

Dieses festgestellt, kann man dem fruchtbaren Boden, welcher Hubert's und Roger's Wirksamkeit ausnehmend begünstigte, volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Gewiss trug das reiche und mannigfache Leben, welches namentlich in Brügge wogte, nicht wenig dazu bei, die Künstlerphantasie zu reizen und den Anschauungen Fülle und farbigen Schein zu verleihen. Brügge hatte die Entwickelungskämpfe längst hinter sich und durfte auf eine ruhmreiche Geschichte mit Stolz zurückblicken. Das ist nicht unwichtig, da in der Jugend einer Volks- und Staatsgemeinde die Kräfte eine andere Richtung nehmen als auf die bildende Kunst hin. Die Mittagshöhe muss wenigstens nahezu erreicht sein, eine satte Bildung die herrschenden Kreise durchströmen, sollen die Künste gedeihen und blühen. Jahrhunderte waren vergangen seit die ursprüngliche Inselburg, mit Zinnen und Zugbrücke bewehrt, das Heiligthum des Schutzpatrons im Mittelpunkte, sich durch tiefe und breite Kanäle den Hafen von Sluys verband und unterthan machte, in welchem schon zur Zeit der Kreuzzüge so gewaltige Schätze angesammelt waren, dass selbst die mächtigsten Fürsten der Erde nicht wetteifern konnten. Schier unermesslich, würdig besungen zu werden, erschien die Beute, welche die Flotte König Philipp August's von Frankreich in Sluys machte. Staunenswerth war die Masse der hier aufgestapelten Naturproducte, aber

auch der Reichthum an Erzeugnissen menschlichen Fleisses erregte Verwunderung. Die Macht und die Bedeutung Brügges und der flandrischen Städte stieg noch in dem folgenden Zeitalter. Die Industrie, welche am raschesten zur Kunstübung leitet, in der Culturgeschichte der Menschheit unbedingt die erste Rolle spielt, die Webeindustrie findet hier ihre Heimath. Gar bald verbreitet sich die Freude an Luxusgeweben, an farbenreichen, goldglänzenden Teppichen. Arras' Ruhm als die Stadt, wo die schönsten Teppiche gewirkt werden, geht in das vierzehnte Jahrhundert zurück; ja schon bei der Uebertragung der Reliquie des h. Blutes nach Brügge unter Thierry von Elsass (1150) bildeten bereits Teppiche und schimmernde Fahnen den Hauptschmuck der Strassen.

Was die heimische Arbeit nicht darbietet, führt der wegekundige Handel herbei. Denn in Brügge ist das Hauptlager der Hansa, der Mittelpunkt, wo sich die Kaufherren des Südens und die kühnen Seefahrer des Nordens treffen, ein ewiger Weltmarkt, auf welchem alle Reichthümer der Erde feilgehalten werden. Jahrhunderte gehörten dazu, um diese grossartige Stellung zu erobern; jetzt im funfzehnten Jahrhundert hat sich das Bewusstsein dieser Macht und Grösse bereits vollständig eingebürgert und die flandrischen Städte gehen daran, in öffentlichen Einrichtungen, in prunkvollen, städtischen Zwecken dienenden Bauten diesem stolzen Bewusstsein Ausdruck zu geben.

Die „Beffroi", die Stadtthürme, diese Wahrzeichen städtischer, wehrhafter Freiheit, gehören allerdings früheren Zeitaltern an, dagegen fällt die Errichtung der glänzenden Rathhäuser, der gewaltigen Tuchhallen, der stattlichen Zunfthäuser vorzugsweise in das funfzehnte Jahrhundert. Es ist selbstverständlich, dass Brügge den anderen Städten voranschritt. Das Rathhaus in Brügge, durch die Fülle des plastischen Schmuckes ausgezeichnet, stammt noch aus dem 14. Jahrhunderte, aber das Rathhaus von Brüssel,

welches die Mitte zwischen einer Halle und einer Veste inne hält, wurde erst am Anfange des funfzehnten Jahrhunderts (1402) gegründet; noch viel später (1448) der Grundstein zum Rathhause von Löwen gelegt, dem glänzendsten Muster municipaler Architectur, dessen Erbauer, Mathieu de Layens, wohl verdient, neben den Meistern der altniederländischen Malerei genannt zu werden. Mit Brüssel und Löwen wetteiferten Mons (1458), Gent (1481) und Audenarde (1525). Der letztere Bau zeigt bereits Spuren der Ermattung, wiederholt vielfach nur ältere Muster und offenbart dadurch, dass die Architectur die gleichen Wege wandelte, wie die Malerei, welche ebenfalls, ehe sie der heimischen Art sich vollständig entfremdete, mit der Nachahmung der älteren Meister sich begnügte. Noch in einer anderen Beziehung hängen die Malerei und die Rathhausarchitectur zusammen. Wie die neuen Bauten den Glanz, die Macht und die Majestät des Bürgerthums zu deutlicherem Bewusstsein brachten, so sollte auch der malerische Schmuck in denselben den gleichen Ideen huldigen, die Gerechtigkeit, die in den Rathhäusern ihren Sitz hat, verherrlichen. So entstanden die Rathhausbilder Roger's, Gerard David's und Bouts'.

In den Rathhäusern, den Zunfthallen und Gildenhäusern erblicken wir Zeugnisse heimischer Bürgerkraft. Aber auch die fremden Kaufherren, die im Lande weilten, wollten nicht zurückbleiben. Sechszehn fremde Comptoire zählte man in Brügge; alle besassen räumliche Mittelpunkte, in welchen die Geschäfte verhandelt, auch über die Mitglieder Recht gesprochen wurde, viele im funfzehnten Jahrhunderte wahre Paläste, die zum Glanze Brügges nicht wenig beitrugen. Alle anderen überragte das Hansahaus, im Jahre 1478 nach den Plänen eines Brügger Baumeister Jean van de Goele erbaut, im vorigen Jahrhunderte aber leider niedergerissen. Auch die Comptoire der Castilianer

der Florentiner und Genueser zeichneten sich durch architektonischen Schmuck und reiche innere Ausstattung aus.

Gar mannigfache Anregungen danken die Künstler dem brausenden Leben, das sich vor ihren Augen abspielt und dem bunten Treiben, welches täglich Tausende in Bewegung setzt. Sie erheben sich über die engen Schranken der Anschauung, an welchen Maler in Binnenstädten so leicht zu Grunde gehen, sie lernen nicht allein die verschiedenartigsten äusseren Typen und Formen kennen, sondern auch eigenartige Charaktere würdigen, Männer, welchen die Einseitigkeit der Beschäftigung keineswegs die ursprüngliche frische Natur versehrt hat, welche nicht durch die Arbeit herabgedrückt sind, diese vielmehr adeln, und sich das Gepräge tüchtiger Männlichkeit bewahrt haben. Sie bieten dem Künstler Stoff zu reichen physiognomischen Studien, sie reizen ihn aber auch zu tieferer psychologischer Betrachtung; ihre Gesammterscheinung fesselt und ladet zu malerischer Wiedergabe ein. Die Welt des Malers empfängt durch das Zusammenströmen so mannigfacher Persönlichkeiten, so zahlreicher Vertreter der verschiedenen Völker, Stämme und Racen eine mächtige Bereicherung; ihm wird die Auswahl der Formen und Gestalten erleichtert, die Betonung des lebendigen Scheines nahe gebracht. Seine freie Bewegung wurde auch dadurch gefördert, dass er keineswegs von seinen Landsleuten, vom Rathe der Stadt allein sich abhängig weiss. Auch die Fremden waren Freunde seiner Kunst und mit Eifer darauf bedacht, sich Proben derselben zu verschaffen und nach ihrer fernen Heimath zu senden. Wir wissen, dass Portinari als Patron des Hugo van der Goes auftrat. Genueser fanden, wie es scheint, Freude an Roger van der Weyden's Werken; die starke Ausfuhr flandrischer Bilder nach Spanien beweist ihre Beliebtheit daselbst, ihre Gegenwart in nordischen Hansastädten, dass sie auch hier reiche Gunst fanden. Der erweiterte Kreis der Besteller gewährte dem Künstler

bessere Bedingungen. Was aber noch viel wichtiger war: Unwillkürlich sagte er sich los von kleinlichen localen Gewohnheiten, und löste sich ab von der trockenen, eintönigen Ehrbarkeit des Zunftbetriebes, wenn er auch äusserlich bei demselben verweilte. Sollte sein Werk auch in der Fremde gefallen und wir zweifeln nicht, dass der Künstler seinen Ehrgeiz darauf setzte, so musste er einen allgemeineren Standpunkt nehmen. Die lebendigen, anmuthigen Formen, der Einklang der Gruppirung, der Glanz und die Harmonie der Farben üben ihre Wirkung und bleiben verständlich, auch wo keine stoffliches Interesse vorhanden ist. So erhoben sich seine Werke über die Handwerksarbeit, welche die Genossen in weniger begünstigsten, eng abgeschlossenen Oertlichkeiten z. B. im inneren Deutschland lieferten, so wurde seiner künstlerischen Individualität ein weiterer Spielraum verliehen. Dieses Alles wäre aber nicht geschehen, die Städte hätten sich nicht als ein fruchtbarer Kunstboden bewiesen, die Patrizier der Kunstfreude nicht in so reichem Maasse gehuldigt, wenn nicht die burgundische Herrschaft die inneren Parteiungen gedämpft, die politischen Kämpfe wenigstens eingeengt, und die Leidenschaften beruhigt hätte. Nun erst kamen auch die friedlichen Neigungen, die Freude am Lebensgenusse ungehindert zur Geltung, und entwickelte sich in den Städten der künstlerische Sinn, dessen Zeitigung bisher die regelmässig wiederkehrenden blutigen Stürme verhindert hatten. Wohl gab es auch zwischen dem burgundischen Hofe und den flandrischen Städten mannigfachen Streit. Mitunter war derselbe gar ernst und Bedenken erregend, häufig aber bildete des Kampfes Ziel, wer den anderen in glänzendem Aufwand, in prunkvollem Luxus, in geschmackvoller Verwerthung des Reichthumes überrage. Die Künstler zogen nicht geringen Vortheil aus diesen Wechselbeziehungen zwischen dem Hofe und den Städten. Sie erfreuten sich auch ihrerseits des Friedens, welchen die überwältigende Macht der burgundischen Herzöge den

unruhigen, früher unbändigen Städten aufzwang, sie schauten den höfischen Sitten und Gewohnheiten manche malerische Reize ab. Die höfischen Trachten, durch den Einfluss des Herzogs zum Modecostume erhoben, wurden von ihnen mit allem Fleisse nachgeahmt — wie wir im künstlerischen Interesse meinen, mit viel zu grossem Fleisse und allzu peinlicher Treue, — der Vorliebe für reichen Aufputz, glänzenden Schmuck der Gewänder auch in den Bildern gehuldigt. Davon abgesehen wurde das Künstlerauge mit mannigfachen Formen der Erscheinung und des öffentlichen Auftretens befreundet, welche es ohne das höfische Vorbild schwerlich so lebendig und naturwahr gefasst hätte. Wir irren wohl nicht, wenn wir die sichtliche Freude der altniederländischen Maler z. B. an der Schilderung des Dreikönigszuges auf den Einfluss höfischer Aufzüge zurückführen.

Von den Wechselbeziehungen, die zwischen dem Hofe, dem Patriziate und den Malern von Flandern und Brabant walteten, sind wir urkundlich unterrichtet. Die Patrone der einzelnen Künstler aus jenen Ständen können wir namentlich anführen. Wie tief in die unteren Volkskreise erstreckte sich aber die Wirkung der altniederländischen Kunst? Die Frage fällt mit der anderen zusammen: Welchen Antheil haben die Niederländer an der Entwickelung und Ausbreitung des Holzschnittes und Kupferstiches genommen? Denn unter den Eigenschaften des Holzschnittes und Kupferstiches, die wir rühmend hervorheben müssen, steht ihre fast unbegrenzte Volksthümlichkeit in erster Reihe. Der Holzschnitt und der Kupferstich machen die Kunst erst den weitesten Kreisen zugänglich, demokratisiren die letztere. Wohl boten sich auch die in den Kirchen aufgestellten Bilder zum allgemeinen Genusse dar, doch blieb dieser immer nur auf verhältnissmässig wenige Augenblicke eingeschränkt. Die eigentliche Hausandacht der Kunst begann erst, als es auch dem Armen möglich gemacht wurde, mit „dem Brief an der Wand“

seine Stube zu schmücken. Solche „Briefe", Blätter, welche im Holzschnitt einen Heiligen, eine biblische Scene, dogmatische oder moralische Bilder zeigten und unter dem Bilde gleichfalls in Holz geschnitten einige erläuternde Textzeilen, sind das erste für weitere Verbreitung bestimmte Product der xylographischen Kunst.[1]

Im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts tauchen sie aller Orten auf. „Für die ungelerte Leut", wie es auf einem solchen fliegenden Blatte heisst, wurden sie geschaffen, auf Messen, Jahrmärkten, Heilthumsfahrten feilgeboten. Dadurch erklärt sich ihr Zusammenhang mit den Klöstern, deren Wappen sie tragen, in deren Bibliotheken sie gemeinhin gefunden werden. Man darf nicht glauben, dass hier etwa Reste einer absterbenden Mönchskunst vorliegen. Der ganze Kunst- und Handwerksbetrieb war bereits in zünftigen Händen. Aber die Klöster, unter deren Mauern die Märkte abgehalten wurden, bildeten die natürlichen Depots für Waaren, die auf fromme Käufer berechnet waren. Kein Zweifel, dass auch niederländische Klöster den Schnitt solcher „Briefe" veranlassten; doch hat sich kein nennenwerthes Beispiel aus der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts bis jetzt vorgefunden. Vom kunsthistorischen Standpunkt ist dieser Mangel kaum zu beklagen, da, nach der Analogie mit Deutschland zu schliessen, Künstler keinen Antheil an der Production der fliegenden Blätter nahmen, geringen Leuten, den zünftigen Briefmalern, Briefdruckern, Formschneidern dieses ganze Gebiet überliessen.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollzieht sich eine folgenreiche Annäherung. Die Maler werden inne, dass die einfachen Linien des Holzschnittes eine nicht geringe Wirkungskraft besitzen und durch den freiwilligen

---

[1] Die Existenz älterer Versuche und Proben wird dadurch nicht abgeleugnet; doch können dieselben hier nicht in Betracht kommen.

Verzicht auf alle lockenden Einzelheiten der Kern der Schilderung leichter getroffen wird. Sie nehmen sich jetzt des Holzschnittes eifriger an, und verleihen ihm künstlerischen Adel. In den Niederlanden wird zwar keiner der bekannten Künstler als Zeichner für den Holzschnitt namhaft gemacht; aber doch bemerkt man seit den sechsziger Jahren einzelne Anklänge an die in der Malerei herrschende Weise. Unverkennbar bleibt insbesondere eine Verwandtschaft mit den Schulen von Brüssel und Löwen, so dass also auch hier der Ruhm schöpferischer Initiative Roger van der Weyden zugesprochen werden müsste. Als Beispiel sei ein Holzschnitt der königlichen Bibliothek in Brüssel angeführt, der durch das gefälschte Datum 1418 eine Zeit lang grosses Aufsehen erregte, in Wahrheit erst aus dem Jahre 1468 stammt. Wir begrüssen nicht allein in der Composition einen guten Bekannten. Die Madonna, auf einem blumenreichen Rasen von vier heiligen Frauen umgeben, wird von Engeln gekrönt. Auch die Kopftypen, die Verhältnisse, der Wurf der Gewänder verrathen einen Schüler Roger's. Aehnlich verhält es sich mit einzelnen zusammenhängenden Blattfolgen, xylographischen Büchern, für welche sich in den Niederlanden eine so grosse Vorliebe zeigt, dass manche Forscher geneigt sind, die Heimath derselben überhaupt in die Niederlande zu verlegen. Doch muss noch Vieles erwogen und sorgfältiger geprüft werden, ehe man das entscheidende Urtheil fällt und bestimmte Namen als die Zeichner der Vorlagen nennt.

Es scheint festzustehen, dass sich in den nördlichen Provinzen, namentlich in Harlem der Eifer für solche primitive Bücher, halb Bild, halb Lehre frühzeitiger regte und kräftiger entwickelte, als in Flandern und Brabant. Auch das ist eine unbestrittene Thatsache, dass sich eine halbklösterliche Genossenschaft, die Brüder des gemeinsamen Lebens, von J. de Groote im vierzehnten Jahrhunderte in Deventer begründet, mit der Ausgabe der Plattendrucke

vorzugsweise beschäftigte. Nachdem die neu erfundene Buchdruckerkunst das von der Genossenschaft früher betriebene Bücherschreiben mit tödtlicher Concurrenz bedrohte, waren die xylographischen Bücher noch ein letzter Nothanker, eine Art von Compromiss zwischen Altem und Neuem. Dieses Uebergewicht des Nordens und einer geschlossenen geistlichen Corporation drängt den Glauben an eine rege Theilnahme Flanderns und Brabants zurück. Wenn wir aber hören, dass die Brüder des gemeinsamen Lebens sich von Deventer und Zwolle nach Herzogenbusch, Groenendal, Brüssel, Löwen ausbreiteten, gewinnt die Ansicht von der Mitwirkung flandrischer und brabanter Künstler wieder an Glaubwürdigkeit und wir staunen nicht z. B. in einer Ausgabe der ars moriendi, der biblia pauperum, des canticum canticorum oder des Spiegels „der menscheliker behoudenisse“ Einflüsse der Eyck'schen Schule (letztere ganz allgemein gefasst) zu entdecken. Die Wahrscheinlichkeit steigt noch durch die Erfahrung, dass z. B. die sogenannte biblia pauperum, die Parallelschilderung von Scenen des alten und neuen Testamentes eingerahmt von Brustbildern der Propheten mit Vorliebe in flandrischen Teppichen nachgebildet wurde. Weiter zu gehen, auf angesehene, namhafte Meister zu rathen, wehrt die Erwägung, dass bis in das sechszehnte Jahrhundert die Miniaturmalerei eine noch unangetastete hohe Stellung in der flandrischen Kunst einnahm. Eine Schule, welche das Brevier Grimani schuf, konnte keine grosse Neigung zu den noch ganz primitiven, auf einen ganz andern Kreis von Beschauern berechneten Holzschnitten fassen. Wir möchten die Ansicht äussern, dass höchstens einzelne verlaufene Glieder der Schule zu dem neuen Erwerbszweige griffen und auf diese Art Handwerk und Kunst vermittelten.

Auch vom Kupferstiche, der jüngeren Ursprunges ist als der Holzschnitt, gilt das Gesetz des allmählichen Emporsteigens vom Handwerksmässigen zum Künstlerischen.

Doch waren die Handwerker hier von Haus aus reicher und tiefer gebildet: Goldschmiede, welche die Hälfte der Kupfersticharbeit, das Ritzen und Eingraben von Linien in Metallflächen, zu üben längst gewohnt waren. Bei der grossen Zahl der Goldschmiede in den Niederlanden darf man annehmen, dass der Schritt zur zweiten Hälfte der Arbeit, zur Vervielfältigung des Stiches durch mechanischen Abdruck, mit Leichtigkeit und frühzeitig gemacht wurde. In der That ist auch die Heimath mehrerer der ältesten Stecher nach den Niederlanden verlegt worden, so des sogenannten „Meisters vom J. 1464“, der in der Kunstsprache der Sammler auch den Namen „maitre aux banderoles“ führt und des Meisters 𝔈. 𝔖. vom J. 1466. Die Entscheidung in Bezug auf den ersteren kann nur nach genauer Prüfung des Dialectes, in welchem die Sprüche auf den einzelnen Blättern geschrieben sind, fallen. Es ist nämlich zweifelhaft, ob derselbe den Niederlanden, ob er Westfalen angehört. Die Zeichnung offenbart nicht die geringste Aehnlichkeit mit den Formen, welche in den niederländischen Malerschulen gebraucht werden; doch würde dieses nicht unbedingt gegen die niederländische Herkunft sprechen, da die Technik des Meisters vom J. 1464 sich noch in kunstloser Einfachheit bewegt, und der scharf ausgeprägten Individualität entbehrt.

Er stimmt z. B. noch vielfach mit der Technik primitiver italienischer Stecher überein, was nicht etwa durch äusseren Zusammenhang, sondern durch die Kindheit der Kunstweise, die überall gleichartige Züge zeigt, erklärt werden muss.

Eine ungleich höhere Stellung nimmt der Meister 𝔈. 𝔖. vom J. 1466 ein. Seine Technik ist ausgebildeter, auf die Unterscheidung des Nackten von den Gewändern z. B. schon durch die blosse Strichführung berechnet; auch der Kreis seiner Compositionen erscheint ziemlich ausgedehnt. Der Versuch, die Buchstaben 𝔈. 𝔖. auf Egid oder Gilles

Steclin, einen Goldschmied von Valenciennes, dessen Vater Hans aus Köln stammt, zu deuten,[1] ist misslungen. Hinter den Buchstaben scheint sich überhaupt kaum ein Namen einer einzelnen bestimmten Persönlichkeit zu bergen; sie sind eher als die Marke einer Werkstätte aufzufassen, in welcher mehrere Genossen von ungleicher Bildung arbeiteten. Wichtig ist nur die Thatsache, dass ein Blatt des Meisters: die tiburtinische Sybille[2] auf ein Gemälde Roger's, den rechten Flügel des Middelburgischen Altars in Berlin zurückgeführt werden muss, und dass in den Blättern, welche die Geburt Christi und die Anbetung der Könige schildern, Motive aus den Compositionen Roger's entdeckt werden. Der Stecher kannte also die Werke des grossen Brüsseler Meisters. Doch ist die Anlehnung mehr eine stoffliche, eine Uebernahme der besonderen Formen und Typen Roger's nicht bemerkbar.

Erst bei mehreren Stechern, deren Wirken und Schaffen in die sechsziger und achtziger Jahre des funfzehnten Jahrhunderts fallen dürfte, gewahrt man einen näheren Anschluss an die Schulen von Flandern und Brabant, und kann man auch von einer formellen Verwandtschaft mit den letzteren reden. Sie werden unter dem Namen: der Meister des Liebesgartens, der Meister von 1480, der Meister der Boccacciobilder u. s. w. in den Katalogen angeführt. Doch sind die von ihnen gestochenen Blätter äusserst selten geworden. Die königliche Sammlung in Amsterdam bewahrt die meisten derselben, zum Theil wahre Unica,[3] was Anlass gab, den holländischen Ursprung

---

[1] Diese Hypothese hat E. Harzen in Naumann's Archiv f. z. K. V. p. 1 gestellt. Er stützt sie auf die Behauptung, dass der Meister einmal statt C. S. mit G. S. signirte, was auf einen Vornamen, der eben so mit G wie mit C anfangen kann, hinweist; das passt auf Egid oder Gilles. Aber schon diese Behauptung ist nicht stichhaltig.

[2] Bartsch. Nr. 8.

[3] Von dem Meister 1480 werden (Passavant, Peintre graveur II. 254) 62 Blätter aufgezählt; von diesen besitzt das Amsterdamer Cabinet 53, die nächstreiche Sammlung (Paris) nur 6, die Albertina 4 Blätter.

dieser Stecher zu behaupten. Die Wahrscheinlichkeit ist nicht ausgeschlossen. Der Umstand, dass der grösste niederländische Stecher im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts Leyden entstammt, lässt auf das Dasein einer Localschule hier schliessen; auch das kunstsinnige Harlem, die Heimath des Albert Ouwater und des Geertgen van St. Jans, muss als möglicher Mittelpunkt des Kupferstichbetriebes in Betracht gezogen werden. Jedenfalls bestand aber, wie die Betrachtung der Stiche lehrt, ein Zusammenhang mit den Schulen von Brüssel und Löwen.

Die Stiche unterscheiden sich technisch von den meisten gleichzeitigen Blättern.[1] Sie sind häufig nur mit der kalten Nadel geritzt, sehen wie getuscht, lavirt aus, offenbaren ein entschiedenes Streben nach malerischen Effecten. Wir begegnen einer grossen Neigung, die dargestellten Scenen durch die Fülle des Details zu schmücken und zu beleben. So blicken wir in einem Blatte des Meisters vom Liebesgarten in die Werkstätte des h. Eligius, wo uns ausser den Gesellen bei der Arbeit und allerhand Handwerksgeräthe auch ein spielendes Kind und mannigfaches Gethier, Hunde, Katzen, Vögel, Affen und durch die Fenster eine Landschaft entgegentritt. In der Verkündigung des „Meisters 1480“ ist der für diese Scene von Roger festgestellte Schauplatz beibehalten, das trauliche Gemach mit dem Himmelbette im Hintergrunde, dem Betschemel, an welchem die Madonna knieet, dem Bogenfenster in der Ecke u. s. w. Die Blätter der Heimsuchung und der Anbetung der Könige erscheinen wie Auszüge aus einem Gemälde eines Schülers van der Weyden's. Die romanischen Ruinen, in welchen die Krippe aufgeschlagen wurde, die Stellung der Könige,

---

[1] Die Untersuchung stützt sich auf die facsimilirten Stiche, welche der Director der Amsterdamer Kupferstichschule, Herr Kaiser, unter dem Titel: Curiosités de Musée d'Amsterdam, herausgegeben hat. Dieses Material wäre unzulänglich, handelte es sich um technische Untersuchungen, es genügt aber für rein kunsthistorische Erörterungen.

der hinter dem Gemäuer lauschende Joseph, die Form der Weihgefässe, alles stimmt überein. Analysiren wir noch andere Stiche desselben Meisters, so entdecken wir, dass er die männlichen Köpfe ähnlich zeichnet, den Nasen die gleiche hässlich vorspringende Form giebt, wie Dierick Bouts,[1] dass er in den Jagdbildern der landschaftlichen Schilderung einen grösseren Raum, gerade so wie der gleichzeitige Maler von Löwen gönnt, dass er den Vordergrund meist unbelebt, wüste und öde lässt, wie Roger, die Gewänder in scharfen Brüchen ausgehen lässt, wie die Meister der flandrischen und brabanter Schule. Eine künftige glücklichere Forschung wird diese Merkmale noch schärfer bestimmen, zu einem Bilde vereinigen und über die Individualität der einzelnen Stecher genauere Auskunft geben. Wir müssen uns bescheiden, den Einfluss der Schule Roger's auch auf dem Gebiete des Kupferstiches festzustellen und eine Verbindung zwischen dieser Kunstweise und der gleichzeitigen Malerei in den Niederlanden zu betonen.

Wir dürfen aber noch eine andere Thatsache hervorheben: Im Kreise des Kupferstiches offenbart die niederländische Kunst frühzeitig ihren Vorrang vor der Kunst der Nachbarstämme und zwingt der letzteren eine starke Abhängigkeit auf. Dieses gilt zumal von Deutschland.

Die Wanderung nach den Niederlanden wurde von deutschen Künstlern und Kunsthandwerkern im funfzehnten Jahrhunderte nicht selten angetreten, wie wir aus dem Beispiele Albrecht Dürer's des Vaters und Fritz Herlin's aus Nördlingen lernen. Kein Zweifel, dass sie von der Pracht und Schönheit der flandrischen Malerei ergriffen, dieselbe auch nachzuahmen versuchten. Die wesentlich verschiedene malerische Technik — in Deutschland herrschte bis zum

---

[1] Zwei zusammengehörige Rundblätter, das verderbliche Walten der Liebe an Salomon und Aristoteles demonstrirend (Pass. Nr. 3 und 42) zeigen den Einfluss des Löwener Meisters, selbst in äusserlichen Details am stärksten.

Schlusse des Jahrhunderts die Temperamalerei — hinderte den raschen Erfolg auf dem Felde der eigentlichen Tafelmalerei; nichts dagegen stand der glücklichen Nacheiferung in der Kupferstecherkunst im Wege, in welcher die Deutschen bereits einen geraumen Weg zurückgelegt hatten und kein bis dahin fremdes technisches Verfahren erst erlernen mussten. Die deutschen Kupferstecher lebten sich rasch in die niederländische Compositionsweise ein, eigneten sich die einzelnen Formen und Typen, den Wurf der Gewänder, den Schnitt der Köpfe an, wagten sich wohlgemuth an eine schärfere Individualisirung, und schraken vor einem bis zur Spitze getriebenen Realismus nicht zurück.

Der erste und einfachste Weg der Annäherung war die Reproduction einzelner niederländischer Stiche. Ihn schlugen unter anderen die deutschen Kupferstecher Israel van Meckenen aus Bocholt,[1] der wahrscheinlich in Frankfurt heimische Meister b ✕ s, gewöhnlich Barthel Schön genannt,[2] und der Meister W ein, welcher früherhin und gewiss mit grösserem Rechte mit dem Lehrer Albrecht Dürer's mit Michael Wohlgemuth identificirt wurde, gegenwärtig auf einen gar oberflächlichen Grund hin der „Goldschmied Wenzel von Olmütz" heisst.[3] Sie copirten einzelne Blätter des Meisters vom J. 1480, der eine dieses, der andere jenes, je nachdem es ihm zusagte und er auf Absatz hoffte.

---

[1] Nach den Untersuchungen C. Becker's (Kunstblatt 1839, S. 141) erstreckt sich die Wirksamkeit des Israhel van Mecken oder Meckenen vom J. 1482—1503. Wir notiren fünf Copien nach dem Meister vom Jahre 1480.

[2] Die Vermuthung naher Beziehungen mit Frankfurt stützt sich auf den Stich des Wappens einer Frankfurter Familie. Die Bezeichung Bartel Schön und vollends die Behauptung der Verwandtschaft mit Martin Schön ist luftiger Natur; aber auch der Versuch, das Monogramm so aufzulösen, als ob Barthel Stecher gemeint sei, diesen Barthel Stecher mit dem Maler Bartholomäus Zeitblom in Ulm zu identificiren und diesem dann die Stiche des Meisters 1480 zuzuweisen (Harzen in Naumann's Archiv f. z. K. VI. S. 1) kann keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben. Auch von b ✕ s sind fünf Copien nach dem Meister 1480 vorhanden.

[3] Erst seit Bartsch ist der Namenswechsel eingetreten. Ausser Copien nach Schongauer sind auch solche nach dem Meister 1480 zu erwähnen.

Ein Blatt: das Liebespaar, ist sogar von allen drei Deutschen nachgestochen worden.[1]

Der Einfluss der niederländischen Kupferstichkunst greift noch viel weiter. Er macht sich auch da geltend, wo der deutsche Meister selbständig erfindet und componirt. Die von Lambert Lombard[2] mitgetheilte Nachricht, dass Martin Schongauer ein Schüler Roger's sei, verdient um so eher Glauben, als schon viel früher „hipsch Martin" als ein Kunstverwandter der Niederlande angesehen wurde.[3] In Martin Schongauer's Gemälden, welche freilich einer kritischen Sichtung gar sehr bedürfen und meistentheils der inneren wie äusseren Beglaubigung ermangeln, ist nun Roger's Einfluss ungleich weniger sichtbar als in seinen Kupferstichen, den Passionsblättern z. B., deren kräftiger dramatischer Ausdruck an den Lehrer deutlich erinnert. Die Kupferstiche galten überdies schon im sechszehnten Jahrhundert als sein Hauptwerk,[4] so dass die Nachfolge des niederländischen Meisters sich offenbar auf dieses Gebiet bezieht. Das erscheint aber um so wichtiger, als von Martin Schongauer die weitere Entwickelung des deutschen Kupferstiches wesentlich ausgeht, dieser letztere selbst unbestritten den gesundesten Zweig des deutschen Kunstlebens im sechszehnten Jahrhunderte bildet. Die niederländische Kunst, welche den Gang des Kupferstiches regelt, hat dadurch das Schicksal der deutschen Kunst mit bestimmt. Dieser Einfluss ist höher angeschlagen, als der auf die deutsche Tafelmalerei geübte, wo er die alte künstlerische Auffassung wohl zerstören, aber einen neuen einheitlichen massvollen Stil nicht schaffen konnte.

---

[1] Vgl. Passavant, Peintre graveur. II. 260.

[2] Brief L. Lombard's an Vasari vom 27. April 1565, mitgetheilt von Gaye, Carteggio III. p. 177.

[3] In dem Gedichte: Couronne margueritique von Lemaire (s. Anhang), welches vor 1511 verfasst wurde, wird Martin Schongauer mitten unter niederländischen und burgundischen Künstlern angeführt.

[4] Schon Lambert Lombard hebt hervor, dass Martin „più usato all' intaglio delle stampe" sei.

Vielversprechend, glänzend war der Aufschwung der kölnischen Malerei im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts.

Dem Meister Wilhelm folgten Künstler, welche den Wettkampf mit gleichzeitigen Niederländern kaum zu scheuen hatten, welche sogar einzelne der letzteren zu ihren Jüngern zählten.[1] Sie sind Lyriker, denen die Darstellung zarter frommer Weiblichkeit, die sich schamhaft vor der Welt in ihr Inneres zurückziehen möchte, am besten gelingt, welche aber allmählich auch den hellen Ton eines frischen Lebens verstehen lernen und glücklich in der Farbe wiedergeben. Der Meister der Seminarmadonna bezeichnet die eine, der Schöpfer des Dombildes, Stephan Lochner, die andere Richtung. Bis dahin herrscht volle Selbständigkeit. Sobald aber die Kenntniss der Werke Roger's und Bouts' gewonnen wird — in den sechsziger Jahren des Jahrhunderts — ist gleichsam ein Bann auf die Schule geworfen. Namentlich Roger's Kreuzabnahme hat es ihr angethan. Sie wird bis zum Schlusse des Jahrhunderts nicht müde, dieses Bild nachzuahmen und zu wiederholen. Die kölnischen Maler eignen sich das Materielle der niederländischen Kunst an, sie wissen auch, dass es auf eine kräftigere Individualisirung der Gestalten, einen lebendigen Realismus der Darstellung ankommt. Ihr Colorit bleibt aber ohne Schmelz und feine Harmonie grell und bunt, ihre Figuren erhalten einen übertriebenen Ausdruck, ihre Schilderung sinkt zur Wiedergabe der gemein hässlichen Wirklichkeit herab, und erscheint ohne Raumsinn angeordnet. Es gibt wohl Bilder der kölnischen und niederrheinischen Schule, welche besser sind als diese Schilderung — jedes Durchschnittsurtheil enthält gegen Einzelne eine Ungerechtigkeit — doch wird man die angeführten Züge in der grossen Masse von Bildern, welche das Kölner Museum füllen, aus Köln und vom Niederrheine

---

[1] S. oben S. 144.

nach München und in noch andere Sammlungen wanderten, und deren Maler unter den Namen: Meister der Lyversbergischen Passion, Meister der Klage Christi, Meister des Thomas u. s. w. bekannt sind, wieder erkennen. Die persönliche Tüchtigkeit einzelner Maler kann nicht angezweifelt werden — der hervorragendste unter ihnen ist Jan Joest von Calcar, der Meister vom Tode Mariæ, — auch nicht ihr redliches Streben. Die Aufgabe, nach einem fremden Muster die eigene Weise umzuwandeln und dennoch Einheit und Harmonie zu wahren, blieb aber für sie zu schwierig, zumal der Culturboden, welcher ihnen die feste Grundlage gegeben hatte, unter ihren Füssen zerbröckelte. Köln, am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an der Spitze der deutschen Städte, bildete im sechszehnten die Heimath der Dunkelmänner, am Niederrhein überhaupt traten seit der gleichen Zeit der nationalen Bildung die grössten Schwierigkeiten in den Weg. Unter solchen Verhältnissen erweist sich die Kraft des Einzelnen stets unzulänglich. Aehnliches gilt von Westfalen, wo der sogenannte Meister von Liesborn, ein ziemlich schwächlicher Künstler, eine leise Annäherung an den flandrischen Stil versuchte, ja von der gesammten deutschen Malerei, welche am Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von nicht geringem Reize und gutem Ansatze, am Schlusse des Jahrhunderts tief gesunken und unfähig, sich aus dem Widerspruche zwischen Wollen und Können zu befreien, erst in dem nächstfolgenden Menschenalter dadurch wieder zu selbständiger Bedeutung und wahrer Grösse empor steigt, dass sie vom Charakterportrait den Ausgangspunkt der Schilderung nimmt, auch dieses aber unter eine feste Regel und ein allgemeines Gesetz zu bringen, auf diese Art zu idealer Würde zu erheben, sich bemüht.

Neben Deutschland empfing Spanien die reichsten und tiefsten Anregungen von der niederländischen Kunst. Der Aufenthalt Jan van Eyck's auf der pyrenäischen Halbinsel hat offenbar in dieser Hinsicht entscheidend gewirkt und

den Spaniern die Neigung für flandrische Bilder, die Sehnsucht nach ihrem Besitze eingeflösst. Die Bemühungen einzelner italienischer Künstler, in Spanien ihrer heimischen Kunst Anhänger zu werben, hatten der flandrischen Propaganda gegenüber keinen Erfolg. Noch am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts war Gherardo di Jacopo Starnina, 1354 in Florenz geboren, ein Schüler des Antonio Veneziano, nach Spanien gewandert, um hier Glück und Ehren zu suchen. Er fand Beschäftigung, bereicherte sich und kehrte mit Gunstbezeigungen beladen nach Florenz zurück. Von seinen Werken in Spanien haben sich aber so wenig Spuren erhalten, wie von jenen eines andern Florentiners, des Dello, der in den vierziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts in Sevilla thätig war und die Auszeichnung des Ritterschlages sich erwarb.[1]

Besässen wir nicht urkundliche Zeugnisse für Starnina's und Dello's Aufenthalt in Spanien: wir würden an denselben kaum glauben, einen so schwachen Eindruck auf die spanische Kunst hat er hinterlassen. Desto nachhaltiger war der Einfluss der flandrischen Meister. Diese kamen in eigener Person und malten für die Spanier, welche zunächst, durch die Kämpfe mit den Mauren und die politischen Ereignisse ganz in Anspruch genommen, auf die eigene Kunstthätigkeit verzichteten. Die zugewanderten Künstler fanden Beifall, die eingeführten Bilder erregten Bewunderung; Jan van Eyck selbst, Cristus, Jan de Flandes, Juan Flamenco, Juan de Borgogne wurden volksthümliche Namen. Allmählich traten auch Spanier in ihre Fussstapfen.

---

[1] Vgl. *Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der Italienischen Malerei. D. A. II. 69 und III. 30.* Das Buch: *Les arts Italiens en Espagne, Rome 1825* enthält über Starnina's und Dello's Werke in Spanien Notizen, die aber der Zuverlässigkeit entbehren. Das dort angeführte Werk Starnina's im Escorial: Anbetung der Könige ist nicht aufzufinden; auch eine angebliche Copie nach Dello: Die Schlacht von Higueruela zwischen Mauren und Spaniern, im Schlachtsaal des Escurial kann unmöglich auf einen Maler des 15. Jahrhunderts zurückgeführt werden.

Gehört zu den letzteren, oder noch zu den eingewanderten Fremden Lodovico Dalmãu, von dem ein Bild in der Michaelskirche in Barcelona herrührt? Es stellt die Madonna auf dem Throne vor, mit dem Christuskinde im Arme, zu ihren Füssen obrigkeitliche Personen in ihren Staatskleidern und trägt die Unterschrift: Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmãu fui depictum. Wer dieser Dalmãu war, darüber gibt uns keine Urkunde oder Ueberlieferung Nachricht. Sein Werk sagt uns nur, dass er Jan van Eyck sorgfältig studirt hat, sowohl die Madonna mit dem Kinde wie die „Bürgermeister" tragen ein flandrisches Gepräge. Ob er diese Studien in der Werkstätte van Eyck's selbst angestellt, auf diese Frage haben wir keine Antwort.

Gallego dagegen, der eine Madonna in der S. Clemenscapelle zu Salamanca malte, ist entschieden spanischer Herkunft, obwohl sein Bild sich durch nichts von einem niederländischen, im Stile Roger's gearbeiteten Werke unterscheidet.

Ausser diesen beiden Malern könnte man noch mehrere andere Künstler, freilich untergeordneten Ranges, nennen, und überdies viele namenlose Werke aufzählen, in welchen sich der niederländische Einfluss offenbart.[1] Doch genügt der thatsächliche Nachweis, dass eine kräftige und nachhaltige Einwirkung bestand und Spanien im funfzehnten Jahrhunderte von der flandrischen Kunst ebenso abhängig war, wie das benachbarte Portugal, welches eine ganze Colonie niederländischer Maler besass und noch im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts durch diese den Kunstbedarf befriedigt empfing.[2] Da auch in der französischen Kunst

[1] Als Beispiele mögen dienen: die vierzehn Tafeln in S. Jago in Toledo aus dem Jahre 1498 von Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora gemalt; ein Altarbild, im Stile des Petrus Cristus: die Verkündigung mit Heiligen v. J. 1475 von Pedro da Cordova; eine Kreuzabnahme in der Annencapelle in der Cathedrale von Sevilla von Pedro Nuñez. Juan de Borgogne malte im Capitelsaale der Kathedrale von Toledo, in welchem ein Cupin d'Olanda das Chorgestühl gearbeitet hatte. Doch ist bei ihm der niederländische Einfluss bereits verwischt.

[2] Folgende vlämische Maler werden angeführt: Meister Huet 1430; Jean

des funfzehnten Jahrhunderts, bei Foucquet und Jehan Clouet Spuren des flandrischen Einflusses vorgefunden werden, so darf man mit Fug und Recht behaupten: die niederländische Kunst beherrschte den ganzen Norden, soweit dieser dem künstlerischen Leben zugänglich war und unterwarf sich überdies auch noch die pyrenäische Halbinsel.

Man kann im funfzehnten Jahrhunderte überhaupt nur von zwei Kunstvölkern sprechen. Das sind die Italiener und die Südniederländer. Nur hier entfaltet sich eine Kunstthätigkeit, welche weit über die Zeit des unmittelbaren Bestandes hinaus Interesse erregt, in welcher nicht allein die Gedanken und Empfindungen der Zeit- und Volksgenossen Ausdruck finden, sondern auch die Entwickelung des allgemeinen Kunstideals, das sich nur in einer Reihe auf einander folgenden Formen verwirklicht, in einem steten Flusse sich bewegt, einen mächtigen Fortschritt feiert. Wer einmal die Ereignisse auf dem Gebiete der Kunst, soweit sie die ganze Menschheit angehen, von weltgeschichtlicher Bedeutung sind, erzählen wird, wird an dem, was in Frankreich, Spanien, selbst in Deutschland im funfzehnten Jahrhundert geschah, rasch vorübereilen, bei den Werken der alten Niederländer dagegen verweilen und diese loben und preisen.

Was war es nun, was die altniederländische Kunst zu so mächtiger Höhe emporbrachte, und mit einem für alle Nachbaren unwiderstehlichen Zauber begabte? Der Wechsel in der Malertechnik ist nicht im Stande, die weithin herrschende Stellung der niederländischen Kunst allein zu

---

Anne 1454; Gil Eannes 1465; Jean 1485; Christoph von Utrecht 1492; Anton von Holland 1496; Oliver von Gent 1502. Eine Bittschrift des Malers Garcia Henriquez, 1518 an den König von Portugal gerichtet, erwähnt dass sowohl sein Schwiegervater Francis Henriquez wie 7—8 aus Flandern herbeigeholte Maler an der Pest verstorben seien.

erklären, so wichtig und einflussreich die Einführung der Oelmalerei gewesen ist. Denn die technische Neuerung gewann nur dadurch einen so raschen Erfolg, dass sie den geistigen Intentionen so vortrefflich diente, diese so vollendet verkörperte. Bei oberflächlicher Betrachtung könnte man meinen, dass die Schulen der Brüder van Eyck und Roger van der Weyden's einfach die mittelalterlichen Kunstsitten fortsetzen, den überlieferten Anschauungen rückhaltlos wie die Väter und Grossväter huldigen. Die Maler sind treue Söhne der Kirche; im Dienste der letzteren steht wenigstens mittelbar ihre Kunst, indem sie noch vorzugsweise zum Schmucke der kirchlichen Bauten verwendet wird. Dennoch übt ein niederländisches Bild aus der Schule van Eyck's oder Roger's einen ganz anderen Eindruck als irgend ein älteres Gemälde. Es weckt nicht wie dieses, ausschliesslich die Devotion, es begnügt sich nicht, heilig gehaltene Gestalten durch äusserliche Merkmale kenntlich zu machen und so jene in der Erinnerung der Gläubigen zu beleben. Der Maler setzt offenbar seine ganze Kraft daran, dem Beschauer Freude und Genuss zu bereiten, ihm eine wahre Augenweide zu verschaffen. Der Maler ist ferner ganz erfüllt von der Schönheit, welche der Natur und der Wirklichkeit innewohnt; das Leben und Athmen schon, jedes Sein und jedes Dasein besitzt für ihn einen köstlichen Reiz; die natürlich wahre Erscheinung dünkt ihm schon werth und wichtig genug, um mit dem grössten Fleisse, mit rührender Treue wiedergebildet zu werden. Die Heiligen des Himmels steigen zur Erde herab, die ja auch vom göttlichen Hauche berührt ist; kein blinkender Goldschein umgibt sie, durch seinen ungewöhnlichen Glanz andeutend, dass sie dem Jenseits angehören; wir begrüssen sie im trauten Gemache, in der stattlichen Halle, welche von der Kunstfertigkeit der Menschen zeugt, in der reichen, fröhlichen Landschaft, in welcher sich so gut wohnen und ruhen lässt. Vertrauungsvoll schmiegen sich ihnen Stifter und Stifterinnen

mit ihren zahlreichen Kindern und Hausgenossen an, frei von Furcht, bei aller Andacht doch ruhig heiteren Sinnes; denn keine fremden Götter flehen sie um Schutz an, sondern nahestehende, innerlich befreundete und verwandte Gestalten.

Die portraitmässige Schilderung der Donatoren, die Betonung des Details, die landschaftliche und architectonische Staffage zwangen den Künstler, auch bei der Wiedergabe der Heiligenfiguren mit dem traditionellen Idealismus zu brechen und diese mit einem kräftigeren, unmittelbaren Leben auszustatten. Ein unerschrockener Realismus, dem aber die liebevolle Ausführung, die Anmuth und der Glanz des Colorits eine poetische Verklärung verleihen, charakterisirt die Werke der altniederländischen Künstler. Um diese lebendige Wahrheit, diesen farbenreichen Schein der Wirklichkeit zu erreichen, dazu bedurfte es nicht geringer Anstrengungen der Meister, welche die äusseren Formen in ganz anderer Weise beherrschen, und über die technischen Künste frei verfügen lernen mussten, als ihre Vorgänger. Dafür trägt aber auch jedes Werk das Gepräge des Geistes und der Anschauungen des Künstlers; als sein Eigenthum, als den Ausfluss seiner eigenthümlichen Persönlichkeit nahm er dasselbe in Anspruch, von sich selbst durfte er die schöpferische Kraft rühmen. Das sind dieselben Merkmale, welche an der italienischen Malerei des funfzehnten Jahrhunderts beobachtet, und hier als der Anfang des grossartigsten Aufschwunges der Kunst begrüsst werden. Mit anderen Worten: Auch in der altniederländischen Malerei entdecken wir Züge der Renaissancekunst und in diesen Zügen den Zauber, welcher die Nachbarvölker, die sich von den Schranken der mittelalterlichen Tradition aus eigener Kraft nicht befreien konnten, an ihr Muster und ihr Vorbild bannte. Kräftig war der Zauber, aber nicht dauernd. Den Niederländern war es nicht gelungen, vollkommen die Spuren der mittelalterlichen An-

schauung abzustreifen, und die Forderungen des Renaissancegeistes unbedingt und vollständig zu erfüllen. Ihnen fehlte der Rückhalt des klassischen Alterthums, welchen die Italiener besassen und der sie in den Stand setzte, den Formenidealismus bis zur höchsten Vollendung zu entwickeln. Sobald die Nordländer diesen Vorsprung der italienischen Kunst merkten, wandten sie sich ab von dem bis jetzt verehrten Muster und neigten sich dem italienischen Vorbilde zu. Die Heimathsgenossen van Eyck's am raschesten und eifrigsten, so dass in den Niederlanden am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die Nachahmung der Italiener zu allgemeiner Sitte wurde. Die wenigen aber, welche an die heimische Tradition noch fester hielten, gingen doch sofern selbständig und neu zu Werke, als sie lösten, was in der älteren Schule noch wie in einer Knospe geschlossen vereinigt war und der Portraitmalerei, der Landschaftsmalerei, der Genremalerei eine selbständige Bahn wiesen. Alle diese Zweige gehen aus der altniederländischen Kunst hervor, und verehren diese als Ahne; das unmittelbare Leben der letzteren war aber beendet. Es hatte nicht länger als ein Jahrhundert gedauert.

Ein so mächtiger Wechsel der Dinge findet nicht statt, ohne dass nicht auch an dem äusseren historischen Gerüste eine Aenderung bemerkt würde. So auch hier. Und wunderbar genug war es ein Ereigniss im fernen Indien, welches bewirkte, dass der alte Träger der niederländischen Kunstbildung zusammenbrach und ein neuer Schauplatz der niederländischen Cultur sich aufthat. Die Eroberung Ostindiens durch die Portugiesen, wie sie auf das Gemeinwesen aller Nationen einwirkte, eine Umwälzung der Handelsverhältnisse hervorrief, die Wurzeln der venetianischen Macht untergrub, hat auch Brügge's Blüthe geknickt. Im Jahre 1503, erzählt Guicciardini, kamen zuerst portugiesische Kaufleute nach Antwerpen und boten hier ihre Waaren aus. Brügge, an die alten Handelswege gewöhnt, hielt den Wettstreit

mit der jugendkräftigen Nebenbuhlerin nicht aus. Es wanderte der Handel von Brügge nach Antwerpen und ebenso die Kunst, welche von nun an in Antwerpen ihren Hauptsitz aufschlug. Brügge verödete und blieb verödet bis auf diesen Tag. Wir klagen nicht. Kein neueres Ereigniss stört die Erinnerung an die Grossthaten van Eyck's und seiner Genossen, an die herrliche Zeit, in welcher das Leben der Menschheit hier mächtig wie nirgend pulsirte.

ENDE.

ANHANG.

QUELLEN

DER GESCHICHTE DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI.

Auf den folgenden Blättern sind die ältesten zusammenhängenden Nachrichten, die sich über die niederländische Malerei des funfzehnten Jahrhunderts erhalten haben, gesammelt. Sie fliessen überaus spärlich. So sehr diese Quellenarmuth im Interesse der Sache beklagt werden muss: einen Vortheil gewährt sie dennoch. Sie gestattet dem angehenden Kunstforscher einen rascheren Ueberblick über das vorhandene Material und eine leichtere Verwendung desselben im Sinne wissenschaftlicher Methode. Aus den Urkunden nicht allein den äusseren historischen Thatbestand zu schöpfen, sondern mit ihren Aussagen auch den Bilderbefund zu vereinigen, lernt man schwer an den grossen italienischen Meistern des Cinquecento, wo die Masse des Stoffes nahezu erdrückend wirkt. Zur Einführung in dieses Studium eignen sich ungleich besser die Trecentisten in Florenz oder die altniederländischen Maler des 15. Jahrhunderts.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass wir die ältesten, die allein gleichzeitigen Nachrichten über die letzteren italienischen Kunstfreunde dem Cyriacus von Ancona und Facius von Spezzia verdanken. Erst im 16. Jahrhundert folgen auch einheimische Quellen, zunächst ein Dichter aus dem Hennegau, Jean Lemaire. Die beiden Bilderverzeichnisse aus Mecheln und Oberitalien gewähren einen Einblick in die Werthschätzung und Verbreitung flandrischer Bilder. Die Kunde, welche in der Mitte des 16. Jahrhunderts, also bereits als Tradition die europäische Kunstwelt von den alten niederländischen Meistern besass, legte Vasari in der ersten Ausgabe seiner „Vite“ nieder; in der zweiten Ausgabe 1568 fügte er hinzu, was unterdessen Lodovico Guicciardini über die niederländische Kunst erfahren und in seiner „descrizione di tutti i paesi bassi“, die auch französisch und lateinisch erschien, veröffentlicht hatte. Den Schluss macht Karel van Mander, welcher als der Vasari der nordischen Kunst auftreten wollte. Er hat sein Vorbild lange nicht erreicht, nur in der Wahrheitsliebe steht er ihm nicht nach, dürfte sogar den italienischen Parteimann übertreffen.

1. CYRIACUS VON ANCONA.

[Kiriakus de' Pizzicolle, der berühmte Reisende und Inschriftensammler, ist 1391 in Ancona geboren. Wanderungen, die er ursprünglich im Interesse seines kaufmännischen Geschäftes vollführte, stellte er später, von Leidenschaft für das classische Alterthum ergriffen, zu dem Zwecke an, die Reste desselben kennen zu erlernen und zu erhalten. Auf einer solchen Reise, die sich oft bis in den Orient ausdehnten, sah er (1449) Werke des Roger van der Weyden und notirte sich dieselben. Die Notiz, dem Codex Trevisanus des Cyriacus (Bibl. capitol. Cod. N. 221) entlehnt, wurde in die Biographie des Cyriacus, welche Francesco Scalamonti schrieb, aufgenommen und von Colucci (Antichità Picene tom. XV. p. CXLIII) zuerst abgedruckt. Sie lautet:]

RVGERIVS BRVGIENSIS
PICTORVM DECVS
ΑΓΑΘΗΙ ΤΥΧΗΙ.

Rugerius in Bursella post præclarum illum brugiensem picturæ decus Joannem insignis N. T.[1] pictor habetur cuiusce nobilissimi artificis manu apud Ferrariam VIII Iduum quintilium die N. V. P. A. III.[2] Leonellus hestensis princeps illustris eximii operis tabellam nobis ostendit primorum quoque parentum ac e suplicio[3] humanati Jovis depositi pientissimo agalmate circum et plerumque virum mulierumque moestissime deploratum[4] imaginibus mirabili quidem et potius divina dicam quam humana arte depictam. Nam vivos aspirare vultus videres, quos viventes voluit ostentare, mortuique similemque defunctum, et utique velamina tanta plurigenumque colorum paludamenta elaboratas eximie ostro atque auro vestes, viventiaque prata, flores, arbores et frondigeros atque umbrosos colles N. N.[5] exornatas porticus et propylæa auro auri simile margaritis gemmas et cætera omnia non artificis manu hominis quin et ab ipsa omniparente natura inibi genita diceres.

---

[1] nostri temporis.

[2] Nicolai Quinti Papæ anno III.; das ergibt, da Nicolaus V. 1447 den päpstlichen Thron bestieg, als Zeitpunkt des Besuches in Ferrara das Jahr 1449.

[3] Die Stelle regt auch, den Schwulst Cyriacus' in Kauf genommen, manche Bedenken an. Erst die Beschreibung des Facius macht deutlich, dass es sich um einen Flügelaltar handle, in welchem das Mittelbild die Grablegung, die Flügel das erste Elternpaar darstellten.

[4] lies: deplorantium.

[5] nec non.

2. BARTHOLOMÄUS FACIUS.

[Bartholomäus Facius aus Spezzia gehört dem Humanistenkreise des 15. Jahrhunderts an. Ein Schüler Guarino's, ein herber Gegner des Laurentius Valla, bewegte sich Facius die meiste Zeit seines Lebens in der Nähe des Königs Alphons in Neapel, dessen Thaten er mit grösserem Wortprunke als Wahrheitsliebe in einem ausführlichen Werke beschrieb. Im Jahre 1456 verfasste er das kleine Büchlein *de viris illustribus*, aus welchem wir die auf die niederländischen Maler bezüglichen Nachrichten ausziehen. Das Büchlein ist erst im vorigen Jahrhundert durch den Druck verbreitet worden: *Bartholomæi Facii de viris illustribus liber nunc primum ex ms. cod. in lucem erutus. recensuit, præfationem, vitamque auctoris addidit Laurentius Mehus. Florentiae anno MDCCXLV.* Nachdem Facius die berühmtesten Dichter seiner Zeit in kurzen biographischen Skizzen gezeichnet hatte, und in weiterer Folge die Redner (bei welchen die Humanisten untergebracht sind), Juristen, Aerzte, werden von p. 43 an die hervorragendsten Maler citirt, zwei Italiener: Gentile da Fabriano und Vittore Pisano aus Verona und zwei Niederländer: Jan van Eyck und Roger van der Weyden.]

p. 46. *Joannes Gallicus.*

Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps iudicatus est, litterarum nonnihil doctus geometriæ præsertim et earum artium, quæ ad picturæ ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quæ ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. Ejus est tabula insignis in penetralibus Alphonsi regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate ac verecundia notabilis, Gabriel Angelus Dei filium ex ea nasciturum annuntians excellenti pulchritudine capillis veros vincentibus, Joannes Baptistæ vitæ sanctitatem et austeritatem admirabilem præ se ferens, Hieronymus viventi persimilis, Bibliotheca miræ artis, quippe quæ, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere et totos libros pandere, quorum capita modo appropinquanti appareant. In eiusdem tabulæ exteriori parte pictus est Baptista Lomellinus, cuius fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse iudices, et mulier, quam amabat præstanti forma, et ipsa, qualis erat, ad unguem expressa, inter quos solis radius veluti per rimam illabebatur, quem verum solem putes.

Eius est Mundi comprehensio orbiculari forma quam Philippo Belgarum Principi pinxit, quo nullum consummatius opus nostra ætate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignoscas.

Sunt item picturae eius nobiles apud Octavianum Cardinalem

virum illustrem [1] eximiâ forma feminæ e balneo exeuntes occultiores corporis partes tenui linteo velatae, notabili rubore, e quîs unius os tantummodo, pectusque demonstrans posteriores corporis partes per speculum pictum lateri oppositum ita expressit, ut et terga quemadmodum pectus videas. In eadem tabula est in balneo lucerna ardenti simillima et anus, quæ sudare videatur, catulus aquam lambens et item equi, hominesque perbrevi statura, montes, nemora, pagi, castella tanto artificio elaborata, ut alia ab aliis quinquaginta millibus passuum distare credas. Sed nihil prope admirabilius in eodem opere, quam speculum in eadem tabula depictum, in quo quæcumque inibi descripta sunt, tanquam in vero speculo prospicias. Alia complura opera fecisse dicitur, quorum plenam notitiam habere non potui.

p. 48. *Rogerius Gallicus.*

Rogerius Gallicus Joannis discipulus et conterraneus multa artis suæ monumenta singularia edidit. Eius est tabula præinsignis Jenuæ, in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles. Eius est tabula altera in penetralibus Principis Ferrariæ, in cuius alteris valvis Adam et Eva nudis corporibus e terrestri paradiso per angelum deiecti, quibus nihil desit ad summam pulchritudinem: in alteris regulus quidam supplex: in media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrymis, ut a veris discrepare non existimes.

Eiusdem sunt nobiles in linteis picturæ apud Alphonsum regem: eadem mater Domini renuntiata filii captivitate consternata, profluentibus lacrymis servata dignitate consummatissimum opus. Item contumeliæ atque supplicia quæ Christus Deus noster a Judæis perpessus est, in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas.

Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. [2]

---

[1] Ueber den Cardinal Octavianus (ein Octavianus de Octavianis aus Florenz wurde 1408 mit dem Purpur bekleidet) ist nichts Näheres bekannt.

[2] Auch in der Biographie des Gentile da Fabriano (p. 44) wird Roger angeführt. Facius hebt die Bilder Gentile's im Lateran hervor, insbesondere das Portrait Papst Martin V. und mehrerer Cardinäle und fügt dann hinzu: „De hoc viro ferunt, quum Rogerius Gallicus insignis pictor, de quo post dicemus, Jubilæi anno in ipsum Joannis Baptistæ templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum auctore requisito eum multa laude cumulatum ceteris Italicis pictoribus anteposuisse.“

3. LA COURONNE MARGUERITIQUE.

[Unter diesem Titel hat Jean Lemaire, in Bavai, im Hennegau geboren, als Dichter und Historiker thätig, ein kleines allegorisches Gedicht zu Ehren der Statthalterin Margaretha von den Niederlanden verfasst, welches erst nach seinem Tode in Lyon 1549 durch den Druck veröffentlicht wurde. Die Zeit der Abfassung kann man annähernd bestimmen. Im J. 1511 stand Lemaire bereits in den Diensten der Königin Anna von Bretagne, hatte demnach keinen Grund, der Prinzessin Margaretha zu schmeicheln. Wir schliessen also auf die Jahre vor 1511. Das Gedicht verherrlicht die Prinzessin in mehr zudringlicher als in poetischer Weise. Eine Krone im Glanze aller Tugenden strahlend soll ihr überreicht werden. Ehe sie fertig gearbeitet ist, versammelt das Verdienst die berühmtesten Maler und Goldschmiede gleichsam zu einem Congresse, um ihr Urtheil zu hören. Die 13 Strophen, welche die Namen und die Charakteristik der versammelten Künstler enthalten, folgen hier (nach Pinchart) im Abdrucke. Jean Lemaire hatte offenbar künstlerische Interessen. In der Plainte du Desiré, 1509 gedruckt, einem Dialoge zwischen der Malerei und der Beredtsamkeit, welche den Tod des Grafen Ludwig von Luxemburg beklagen, kommt ebenfalls ein Künstler-Katalog vor. Doch hat derselbe eine viel geringere Bedeutung, als der in der „couronne margueritique“ angeführte.]

L'orfévre allant vers son ouvroir très-riche,
Plusieurs amis le vindrent assiéger,
Qui tous ont bruit oultre Espaigne et Austriche;
Si vont priant Mérite n'estre chiche
De leur conter dont il vient si léger.
Alors Mérite estant en leur danger
Ne peut fuyr que tout ne leur desploye,
Car l'un d'iceux estoit maitre Roger,[1]
L'autre Fouquet[2] en qui tout loz s'employe.

---

[1] Roger van der Weyden.

[2] Jehan Fouquet von Tours, „peintre et enlumineur“ K. Ludwig XI. Die Lebensdauer wird gewöhnlich 1415—1485 bestimmt. Wenn er wirklich das Portrait der Agnes Sorel malte, so musste seine Thätigkeit vor 1450 beginnen, denn in diesem Jahre starb Agnes. Ihr Bild, in der Verkleidung als Maria, umgeben von Engeln, wird in der Antwerpener Galerie gezeigt; doch ist dasselbe eine vlämische Copie, mit den Temperaportraits des Meisters nicht übereinstimmend. Fouquets beste Leistung als Miniaturmaler ist der livre d'heures für den maitre Etienne Chevalier in 40 Blättern geschaffen, jetzt im Besitze des Herrn Louis Brentano in Frankfurt.

Hugues de Gand,[1] qui tant eut les tretz netz
Y fut aussi, et Dieric de Louvain[2]
Avec le roy des peintres Johannes,[3]
Duquel les faits parfaits et mignonnetz
Ne tomberont jamais en oubly vain;
Ne, si ie fusse un peu bon escrivain,
De Marmion, prince d'enluminure,[4]
Dont le nom croist comme paste en levain,
Par les effects de sa noble tournure.

Il y survint de Bruges maistre Hans,[5]
Et de Francfort maistre Hugues Martin:[6]
Tous deux ouvriers très-chers et triomphans.
Puis de peinture autres nobles enfans,
D'Amyens Nicole, ayant bruit argentin,[7]
Et de Tournay, plein d'engin célestin,
Maistre Loys, dont tant discret fut l'œil.[8]
Et cil qu'on prise au soir et au matin
Faisant patrons, Baudouyn de Bailleul.[9]

---

1 Hugo van der Goes.

2 Dieric Bouts. Lemaire kennt noch nicht die Verdoppelung des Dierick in einem Harlemer und Löwener Maler.

3 Jan van Eyck.

4 Simon Marmion von Valenciennes, † 1489. Im Auftrag Philipp des Guten schmückte er (1467—1470) ein Brevier mit Miniaturen, welches leider bis jetzt nicht wieder aufgefunden wurde.

5 Hans Memling.

6 Offenbar ist Martin Schön gemeint, der Hugues aus dem nicht mehr verstandenen Hubues, Hübsch, hervorgegangen. Wie Frankfurt als Heimath M. S. betrachtet werden konnte, lässt sich nicht errathen.

7 Nicolas d'Amiens, ein Maler, von dem nur bekannt ist (De Laborde, La Renaissance des arts à la cour de France I, p. 59, note 2), dass er 1482 den Auftrag empfing, eine Zeichnung des knieenden Königs Ludwig XI. für dessen Grabmal anzufertigen.

8 Unter maistre Loys de Tournay wird offenbar Louis van Boghen, Architekt und Bildhauer, verstanden, der von der Prinzessin Margaretha bei dem Bau der Kathedrale von Brou beschäftigt wurde, und welchen Anton de Saix (le blason de Brou, 1533) „le grand maistre Loys" nennt und mit Vitruv vergleicht. Dieser, als er Louis' Werke sieht,

eust perdu contenance
Et d'un Flameng eust suivy l'ordonnance.

9 Baudouyn de Bailleul von Arras lieferte Cartons (patrons) für Teppiche, insbesondere für einen Prachtteppich, den Herzog Philipp der Gute in Tournay bestellte, und welcher die Geschichte Gideons erzählen sollte. (De Laborde, Les ducs de Bourgogne; preuves I, p. 164 u. 172; Pinchart, Annot. CCXLVI.)

Encore y fut Jaques Lombard, de Mons,[1]
Accompaigné du bon Liévin d'Anvers,[2]
Trestous lesquels autant nous estimons
Que les anciens iadis par longs sermons
Firent Parrhase et maints autres divers.
Honneur les loge en des palais couvers;
Vertu les prise et les fait renommer,
Et, par science, à qui tous sont convers,
Fait leur mémoire honnorer et aymer.

A ces gens-cy, tous peintres renommez,
Et tous privez de l'orfévre bénin,
Il leur va dire: „Enfans, se vous m'aymez,
„Dites un peu combien vous estimez
„Ce beau pourtrait d'ouvrage féminin."
Lors un chacun le prise de cœur fin,
En extollant sa parfaite noblesse;
Puis dit Mérite: „Or ça, Messieurs, à fin
„D'aller à coup besongner, ie vous laisse."

Disant adieu, l'orfévre se départ,
Et va entrer en sa clère boutique.
„Sus, sus — dit-il, — enfans, Dieu y ayt part,
„Il faudra voir lequel de vous à part
„Pourra suffire à si haute pratique;
„Couronne faut dite margaritique,
„Qui vole en l'air." Lors un vallencenois,
Gilles Steclin, ouvrier fort autentique,[3]
Lui dit ainsi: „Maistre, tu me congnois."

---

[1] Jacques Lombard von Mons ist vielleicht derselbe „maistre Jacques Lombart", welcher 1471 in die Zunft von Tournai aufgenommen wurde und bei dem Einzuge Karl d. Kühnen in Brügge 1468 an den Decorationsarbeiten theilnahm. (De Laborde, Les ducs de Bourgogne. II. 377.)

[2] Lievin von Antwerpen, auch Lievin de Witte, ein Miniaturmaler, an der Ausschmückung des berühmten Breviers Grimani thätig. Pinchart (Annot. CCXLVIII) nennt ihn Lièvin van Lathem, ohne anzugeben, woher seine Kunde stammt.

[3] Gilles Steclin, aus Valenciennes, nach Lemaire der Sohn eines Hans Steclin aus Köln, welcher wohl identisch ist mit dem 1439 in Valenciennes thätigen Hans Steclin. Bekanntlich hat E. Harzen (Archiv f. z. K. V. p. 1) in dem Gilles Steclin, oder wie er schreibt Stechin, den berühmten Kupferstecher E. S. v. J. 1466 entdecken wollen.

Quand Mérite oyt parler Gilles Steclin,
„Certes, — dit-il, — tu t'avance à bonne heure,
„Car point n'es-tu loquebaut de Seclin,
„Ains à science et diligence enclin,
„Dont c'est raison que l'œuvre te demeure;
„Mais il convient pour entente plus meure
„Prier ton père aussi qu'il y besongne,
„Car chacun sçait la main fort prompte et seure
„De Hans Steclin qui fut né à Coulongne."

Hans Steclin lors, qui s'entendit louer,
Respond ainsi: „Quelque vieil que ie soye,
„J'aime trop mieux ouvrer qu'aller iouer,
„Et me plait mieux un fil d'archal nouer
„Qu'il ne me plait nouer un fil de soye;
„Car dès le temps que ie me congnoissoye
„Avoir accueil au haut hostel de Flandres,
„A dame Oiseuse en rien ne m'adressoye,
„Ains la fuyoie autant que nulz esclandres.

„C'est vérité, maistre Hans", — dit adonques
Le bon Mérite, — „et qui plus t'esmouvra,
„C'est qu'entre tous tes ouvrages quelconques
„En si haut lieu la main tu ne mis onques
„Ne dont le loz plus avant te suivra;
„Car tout autant que le monde à vivre ha
„Et qu'on orra de Bourgongne le bruit,
„Grâce et record sur ceste œuvre plouvra,
„Et ta mémoire en aura loz et fruit.

„Et qu'il soit vray, vous deux le père et filz
„Sur ce pourtrait iettez un peu la veue,
„Voyez les traits s'ilz sont point assouffis;
„Puis regardez les valeurs et proufits
„Dont i'ay icy la manche bien pourveue."
En ce disant sur la table estendue
Ha la splendeur des dix gemmes hautaines;
Lors les ouvriers y ont la main tendue
Pour mieux iuger de leurs valeurs certaines.

„Qu'en dites-vous, enfans? — dit lors le maistre; —
„Est cecy rien pour fournir beaux atours?
„Y ha-il point assez pour ses yeux paistre?
„Sceustes-vous onc que nature feist naistre
„Rien plus parfait au monde par nulz tours?
„Que t'en semble-il, Andrieu Mangot, de Tours? [1]
„Et toy, romain Christophe Hiérémie? [2]
„Porta onc roy tel' richesse aux estours
„Sur son armet? Je ne le croiray mie.

„Qu'en diras-tu, Donatel de Florence? [3]
„Et toy, petit Antoine de Bourdeaux? [4]
„Jean de Nymèghe, ouvrier plein d'apparence, [5]
„Regarde un peu la noble transparence
„De ces dix corps tant lumineux et beaux;
„Et toy, le bruit des orfèvres nouveaux,
„Robert le Noble, illustre bourguignon, [6]
„Viens en iuger (il n'y gist nulz appeaux)
„Avec le bon Margeric d'Avignon. [7]

„Approche-toi, orfèvre du duc Charles,
„Gentil gantois, Corneille très-habile, [8]
„Jean de Rouen, ie te pry que tu parles;
„Tu as eu bruit de Paris iusqu'en Arles
„En l'art fusoire et sculptoire et fabrile,
„Malléatoire aussi te fut utile,
„D'architecture et de peinture ensemble
„Tu te meslas, par tel usage et style
„Que ton engin plus haut qu'humain ressemble."

---

[1] Andrieu Mangot von Tours wurde nach De Laborde (Renaissance p. 58) von Ludwig XI. 1474—79 beschäftigt.

[2] Einen Geremia Christoforo detto Hieremia, Münzschneider in Neapel 1470, citirt Zani (Enciclopedia metodica IX. p. 358).

[3] Donatello, der grosse Florentiner Bildhauer, hier als Giesser den Goldschmieden beigezählt.

[4] Von Anton von Bordeaux ist nichts Weiteres bekannt.

[5] Jean Van Vlierden, genannt van Nymmegen, trat 1481 in die Gilde von Antwerpen ein, wurde 1488 Stempelschneider in der Münze von Antwerpen und Mecheln und lebte noch 1521. Sein schönstes Werk ist das Siegel Philipp des Guten als Herzog von Brabant und Limburg 1499.

[6] Robert le Noble ist vielleicht derselbe Robert, welcher 1481 in Paris lebte und einen Entwurf zu einem Grabmale Ludwig XI. schuf. De Laborde, Renaissance I. p. 60.

[7] Ueber diesen Goldschmied wie über Jean de Rouen ist nichts bekannt.

[8] Corneille de Bont lebte in Gent 1472—1502. Einzelne Siegel, die er geschnitten, haben sich erhalten. (Pinchart, Annot. CCLIX.)

4. INVENTAR MARGARETHA'S VON OESTERREICH 1516—1524.

„Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche, fille de Marie de Bourgogne et de Maximilien, empereur d'Allemagne, fait et conclud en la ville d'Anvers le XVII. d'avril MVCXXIIII."

Dieses Inventar hat De Laborde in der Revue archéologique 1850 vol. VII. p. 36 mitgetheilt und erläutert. Es ist nicht das älteste Verzeichniss von dem Mobiliar der Prinzessin. Ein von Margarethen selbst 1516 angefertigtes hat Le Glay in seinem Werke: „Correspondance de l'Empereur Maximilien I et de Marguerite d'Autriche" publicirt. Wir heben aus diesen Inventarien alle Posten heraus, die sich auf altniederländische Bilder beziehen; die Nummern geben wir nach der jüngeren Redaction, weil die Revue archéol. zugänglicher ist, als das Buch Le Glay's, den Text nach der Redaction von 1516, in welchem noch die Künstler genannt werden, die acht Jahre später schon regelmässig ausgelassen werden. So rasch hat sich das Interesse an der heimischen Kunst verloren.

Die Bilder befanden sich im Hôtel der Prinzessin in Mecheln; im ersten Cabinete 20 Bildnisse ohne Bezeichnung des Malers; die eigentliche Sammlung war in der seconde chambre à cheminée aufgestellt. Folgende Werke gehören der altniederländischen Schule an:

124. Ung petit tableaul d'ung Dieu de pityé estant es bras de Nostre Dame; ayant deux feulletz dans chascun desquelz y a ung ange et dessus les dits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait le tableaul de la main de *Rogier* et les ditz feulletz de celle de maistre *Hans.*

125. Une petite Nostre Dame faite de la main de *Dirick.*[1]

130. Ung moien tableau de la face d'une Portugaloise que Madame a eu de Don Diego. Fait de la main de *Johannes* et est fait sans huelle et sur toille sans couverte ne feullet.[2]

133. Ung grant tableau, qu'on appelle Hernoult-le-Fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donné a Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableaul. Fait du painctre *Johannes.*[3]

---

[1] *Invent. 1524* gibt folgende Beschreibung: „N. D. ayant une couronne sur sa teste et ung petit enfant tenant une longuette patenostre de coral."

[2] *Invent. 1524:* „une jeusne dame, accoustrée a la mode de Portugal, son habit rouge fouré de martre, tenant en sa main dextre ung volet avec ung petit sainct Nicolas en haut, nommée la belle portugaloise.

[3] *Invent. 1524:* „un homme et une femme estantz des boutz, touchantz la main l'ung de l'aultre, fait de la

142. Ung aultre tableau de Nostre-Dame, à deux feullets, es quelx sainct Jehan et saincte Barbe, Adam et Ève sont painctz. Fait de la main de maistre *Hans.*[1]
144. Une petite Nostre-Dame, faite de bonne main, estant en un jardin, ou il y a une fontaine.[2]
174. Ung petit tableaul de la Trinité fait de la main de *Rougier,* aussi vieulx.[3]
[painctures estant dedans le petit cabinet.]
194. Ung tableaul de Nostre-Dame, du Duc Philippe, qui est venu de Maillardet, couvert de satin bronché gris et ayant fermaulx d'argent doré et bordé de velours vert. Fait de la main de *Johannes.*[4]
198. Ung petit tableau d'ung cruxefix et d'ung sainct Grégoire. Fait de la main de *Rogier.*[5]

5. ANONYMUS MORELLI.

(Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. 8⁰. Bassano MDCCC.)

[Der Bibliothecar Jacob Morelli in Venedig fand unter den von Apostolo Zeno gesammelten Handschriften auch die „notizia", welche wie es scheint von dem anonymen Autor als Vorlage für ein grösseres leider verloren gegangenes Werk benutzt wurde. Dafür sprechen die

main de Johannes, les armes et devise de feu don Dieghe esdits deux feulletz, nommé le personnaige: Arnoult fin." Dieses Werk hat sich erhalten, während alle vorher erwähnten für uns verloren sind. Das Portrait Arnolfini's und seiner Frau befindet sich in der Londoner Nationalgalerie. Nr. 186.

[1] Vielleicht besitzen wir dieses Bild in dem Triptychon in der Belvederegalerie, II. Stockw., 2. Zimmer, Nr. 6 und 10.

[2] *Invent. 1524:* „Nostre-Dame, tenant son enfant, lequel tient une petite patenostre de coral en sa main, fort anticque, ayant une fontaine emprès elle et deux anges tenant ung drapt d'or derriere elle." Der Beschreibung entspricht die Mad. in Antwerpen (sign. Joh. de Eyck 1439) Nr. 411.

[3] *Invent. 1524:* „Ung petit tableau carré de la Trinité à ung tabernacle de menuiserie et grande multitude d'anges de deux costés, les aucuns tenant la croix et aultres figures de la passion."

[4] *Invent. 1524:* „Nostre-Dame pourtant une couronne sur son chief, assise sur un croissant, le fond du tableau doré." Verloren.

[5] *Invent. 1524:* „Ung aultre double tableau, en l'ung est Nostre Seigneur pendant en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix, et en l'aultre l'histoire de la messe MS sainct Gregoire." Verloren.

öfteren Verweisungen auf numerirte Blätter. Die Aufzeichnungen sind aus verschiedenen Jahren 1512—1543 datirt. Ueber den näheren Charakter und den Verbleib der Handschrift hat Morelli nichts Wesentliches beigebracht. Flandrischen Ursprungs waren in den verschiedenen Sammlungen folgende Bilder:]

Opere in Padoa.

(p. 14) In la contrada de S. Francesco in casa de M. Leonico Tomeo filosofo:
Lo quadretto in tela d'un piede, ove è dipinto un paese con alcuni pescatori, che hanno preso una londra, con due figurette, che stanno a vedere, fu de mano de Gianes da Brugia.[1]

(p. 17) in casa de M. Pietro Bembo:
El quadretto in due portelle del S. Juan Battista vestito, con l'agnello, che siede in un paese da una parte e la nostra Donna con el puttino dall' altra in un altro paese, furono de man de Juan Memeglino, l'anno 1470, salvo el vero.[2]

Opere in Milano.

(p. 45) in casa de M. Camillo Lampognano ovver suo padre M. Niccolo Lampognano:
El quadretto a mezze figure, del patron che fa conto con el fattor, fu de man de Juan Heic, credo Memelino, Ponentino fatto nel 1440.[3]

Opere in Venezia.

(p. 58) in casa de M. Antonio Pasqualino:
Le due teste in do tavolette minori del naturale delli ritratti, l'una de M. Aloise Pasqualino padre de M. Antonio senza cappuzzo in testa, ma con quello negro sopra la spalla e la vesta de scarlatto; l'altro de M. Michiel Vianello vestito de rosato con el cappuzzo negro in testa, furono de man de Antonello da Messina, fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscrizione. Sono a oglio in uno occhio e mezzo, molto finidi, e hanno gran forza e gran vivacità, e maxime in li occhi.

---

[1] Jan van Eyck. Das Bild ist verloren.

[2] Die Tafel mit Johannes ist jetzt in der Münchner Pinakothek. Cabinet Nr. 105.

[3] Unter „ponentino" ist stets niederländisch zu verstehen. Das Bild ist verloren.

(p. 67) in casa de M. Antonio Foscarini (1530):

Li dui quadretti in tavola a oglio, l' uno del S. Antonio con li mostri, l' altro della nostra donna che va in Egitto, sono opere Ponentine.

(p. 70) in casa de M. Francesco Zio (1512):

La tela della sommersion del Faraon fu de man de Juan Scorel de Olanda.

(p. 73) in casa de M. Zuanantonio Venier (1528):

La tela della cena del nostro Signor a colla è opera Ponentina.

(p. 74) in casa de M. Antonio Pasqualino (1529):

el quadretto del S. Jeronimo che nel studio legge in abito Cardinalesco, alcuni credono che el sii stato de mano de Antonello da Messina: ma li più, e più verisimilmente, l' attribuiscono a Giannes, ovvero al Memelin pittore antico Ponentino: e cussì mostra quella maniera, benchè el volto è finito alla Italiana; sicchè pare de man de Jacometto; li edificii sono alla Ponentina, el paesetto è naturale, minuto e finito, e si vede oltra una finestra e oltra la porta del studio, e pur fugge: e tutta l' opera per sottilità, colori, disegno, forza e rilevo è perfetta. Ivi sono ritratti uno pavone, un cotorno, e un bacil da barbiero espressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro; e nondimeno, se si riguarda sottilmente appresso, non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Veneziano.[1]

(p. 75) in casa del Cardinal Grimani (1521):

El retratto a oglio insino al cinto, minor del naturale, de Madonna Isabella d'Aragona, moglie del duca Filippo de Borgogna, fu de mano de Zuan Memelin fatto nel 1450. El retratto a oglio de Zuan Memelino ditto è di sua mano istessa, fatto dal specchio, dal quale si comprende che l' era circa de anni 65, piuttosto grasso che altramente e rubicondo.

Li dui retratti pur a oglio del marito e moglie insieme alla Ponentina furono de mano de l' istesso.

---

[1] Waagen (Kunstw. u. K. in England II. S. 253) glaubt das Bild in der Sammlung des Sir Th. Baring unter Dürer's Namen wieder entdeckt zu haben.

Li molti altri quadretti de Santi, tutti con portelle dinanzi, pur a oglio, furono de mano dell' istesso Zuanne Memelino.[1]
Li quadretti pur a oglio, nelli quali sono colonette e altri ornamenti finti de joie e pietre preziose felicissimamente, furono de mano de Jeronimo Todeschino.
Le molte tavolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Olanda, del quale ho scritto a carte 96.
La tela grande della torre de Nembrot, con tanta varietà de cose e figure in un paese, fu de mano de Joachim, carte 113.
La tela grande della S. Caterina sopra la rota nel paese fu de mano del ditto Joachim.
El S. Jeronimo nel deserto è de man de costui.
La tela dell' inferno con la gran diversità de mostri fu de mano de Jeronimo Bosch.
La tela delli sogni fu de mano de l' istesso.
La tela della fortuna con el ceto che inghiotte Giona fu de mano de l' istesso.
Sono ancora ivi opere de Jacomo de Barberini Veneziano, che andò in Alemagna e Borgogna e presa quella maniera, fece molte cose, zoè — — —
Sono ivi ancora de Alberto Durer.
Sono ivi de Gerardo de Olanda, carte 105.
L' officio celebre, che Messer Antonio Siciliano vendè al Cardinal per ducati 500, fu inminiato da molti maestri, in molti anni. Vi sono inminiature de man de Zuan Memelin, carte . . . de man de Gerardo da Guant, carte 125, de Livieno da Anversa, carte 125. Lodansi in esso sopra tutto li 12 mesi e tra li altri il Febbraro, ove uno fanciullo orinando nella neve, la fa gialla, e il paese ivi è tutto nevoso e giacciato.

(p. 78) in casa de M. Zuanne Ram a S. Stefano (1531):
El retratto de Rugerio da Burselles, pittor antico celebre, in uno quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano de l' istesso Rugerio, fatto al specchio nel 1462.[2]
La pittura piccola della nostra Donna, che va in Egitto, fu de man de Zuanne Scorel.

---

[1] Alle diese Memling zugeschriebenen Werke sind verloren gegangen.

[2] Irrthümlich in einem Bildnisse der früheren Sammlung Aders in London, welches von Dirick Bouts stammt, wieder begrüsst.

Li dui altri quadri piccoli, alla guisa della nostra Donna ditta, sono de man de . . . Ponentini.

(p. 80) in casa de M. Gabriel Vendramin (1530):

la nostra Donna con S. Juseppo nel deserto fu de man de Zuan Scorel d' Olanda.

Li otto quadretti a oglio piccoli furono de mano de maestri Ponentini.

El quadretto in tavola a oglio del S. Antonio, con el retratto de M. Antonio Siciliano intiero fu de man de . . . maestro Ponentino, opera eccellente, e maxima le teste.

El quadretto in tavola della nostra Donna sola con el puttino in brazzo, in piedi, in un tempio Ponentino, con la corona in testa, fu de mano de Rugerio da Bruges et è opera a oglio perfettissima.[1]

6. GIORGIO VASARI.

LE VITE DE PIU ECCELLENTI ARCHITETTI PITTORI ET SCULTORI &c.

IN FIRENZE MDL.

[Wir stellen hier die Nachrichten zusammen, welche bereits in der ersten Ausgabe Vasari's (Torrentino) 1550 enthalten sind, und trennen sie von jenen, welche erst die zweite Ausgabe (Giunta) 1568 bringt. Für die ersteren kann Vasari in höherem Grade die Originalität in Anspruch nehmen, als für die letzteren, welche er aus der unterdess publicirten Beschreibung der Niederlande von Lodovico Guicciardini schöpfte. An zwei Stellen kommt Vasari in der Torr. auf die niederländischen Maler zu sprechen: in dem einleitenden Tractate, welcher technisch-ästhetische Fragen behandelt und in der Biographie des Antonello da Messina. Die Giunta wiederholt diese Stellen ohne sachliche Aenderung.]

ed. T. p. 84. cap. XXI. del dipingere à olio, in tavola, et sule tele.

Fu una bellissima invenzione ed una gran' commodità all' arte della pittura, il trovare il colorito à olio; di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia; il quale mandò la tavola à Napoli al Re Alfonso, ed al Duca d'Urbino Federigo II la stufa sua; e fece un' san Gieronimo, che Lorenzo de Medici aveva et molte altre cose lodate. Lo seguitò poi Ruggieri da Bruggia suo discepolo ed Ausse creato di Ruggieri, che fece à Portinari in sancta Maria Nuova di Fiorenza un' quadro picciolo, il qual' è oggi apress' al Duca Cosimo et è di sua mano la ta-

[1] Verloren.

vola di Careggi villa fuora di Fiorenza dell' illustris. casa de Medici. Similmente Lodovico da Luano e Pietro Christa et maestro Martino ed ancora Giusto da Guanto, che fece la tavola della comunione del Duca d' Urbino ed altre pitture, ed Ugo d' Anversa, che fe la tavola di sancta Maria nuova di Fiorenza. Questa arte condusse poi in Italia Antonello da Messina, che molti anni consumò in Fiandra et nel tornarsi di quà da' monti, fermatosi ad abitare in Venezia, la insegnò quivi ad alcuni amici.

ed. T. p. 379. *Antonello da Messina pittore.*

[In den ersten Absätzen der Biographie schildert Vasari die Unzulänglichkeit der alten Temperatechnik und die wenig erfolgreichen Bemühungen, dieselbe durch eine bessere, welche einen flüssigen Auftrag gestatte und haltbar sei, zu ersetzen. Nicht in Italien allein, sondern auch in Frankreich, Spanien und Deutschland grübelten die Künstler über diese Dinge nach. — Er fährt dann fort:]

Avvenne in questi tempi che esercitandosi in essa in Fiandra Giovanni da Bruggia pittore molto stimato in que' paesi per la buona pratica, che egli in quel mestiero aveva acquistata con le fatiche de' suoi studii, et con la frequente imaginazione che del continuo aveva di arricchire l' arte del dipignere. Avvenne dico mentre che e' cercava di trovare diverse sorti di colori, dilettandosi forte della archimia et stillando continovamente olii per far vernice et varie sorti di cose, come suole accadere alle persone sofistiche; che avendo egli un giorno in fra gli altri dipinto una tavola, durato in quella molte fatiche et condottala con una diligenza a la fine che gli piaceva; le volse dare la vernice al sole, come si costuma alle tavole; et così vernicata et lassatola che il sole la seccasse, fu tanto violente quel caldo o che il legniame fusse mal commesso, o pur che non fusse stagionato, che ella si aperse in su le commettiture di mala sorte. Laonde visto Giovanni il nocumento che gli aveva fatto il caldo del sole, deliberò che mai più li facesse tal danno; e recatosi non meno a noia la vernice che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovare un modo di fare una sorte di vernice, che seccasse a l' ombra senza mettere al sole le sue pitture e così sperimentato diverse cose et pure e mescolate, alla fine trovò che l' olio di seme di lino e quello delle noci ar ftanti che ne provò erano più seccativi di tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre sue misture gli fecero la vernice che egli stesso desiderava. Et così fatto sperimento oltre a quella, di molte cose, vide che il mescolare i colori con queste sorti d' oli gli dava una tempera molto forte, che secca non temeva

l' acqua altrimenti ed inoltre accendeva il colore tanto forte, che gli recava lustro da per se senza vernice e quello che più gli parve mirabile era che si univa meglio che la tempera infinitamente. Rallegrossene dunque Giovanni come era giusto et dato principio a mettere in opera i suoi lavori, ne venne a condurre oggi una cosa et domani un' altra, di maniera che assicuratosi de la esperienza, venne a far opere maggiori, le quali vedutesi et da gli artefici del suo paese e da i forestieri furon molto lodate. Et ne sparse per Fiandra et per Italia et per le altre parti del mondo, che gli recarono utile e fama immortale e massimamente da chi intendeva la nuova invenzione del colorito di Giovanni. Perchè vedendo le opere sue et non sapendo quello che egli si adoperasse, era costretto non solamente a lodarlo ma a celebrarlo quanto e' poteva. Et tanto più, quanto egli per un tempo non volse mai esser veduto lavorare, nè insegnare a nessuno artefice quel segreto. Ma poi che egli già divenuto vecchio, ne fece grazia a Ruggieri da Bruggia suo creato, che la insegniò ad Ausse suo discepolo ed a gli altri che io dissi già nel capitolo XXI, dove si ragionò del colorire a olio nelle cose della pittura, ancora che Giovanni la tenesse in pregio. Molti che facevano mercanzie in Fiandra di diverse nazioni, mandavan de l' opere sue per incetta a diversi principi, i quali le stimaron molto sì per le lode che gli davano gli artefici nel vederle et molto più per la belleza di quella invenzione, che Giovanni aveva trovato. Nè per questo in Italia si potè investigar mai fra i pittori che vivevano allora, che olio o mistura si fusse quella, ancora che ella avesse in se uno odore acuto che facevano i colori et quelli olii mescolati, che pareva possibile d'averla a rinvenire. Ma nè per questo si ritrovò o rinvenne mai sino a che e' fu mandato da certi mercanti Fiorentini, che facevano faccende in Napoli et stavano in Fiandra al Re Alfonso primo una tavola con molte figure, lavorata a olio di mano di Giovanni, che vedutola il Re fu da lui sommamente lodata et tenuta cara e per la bellezza delle figure et per la novità di quella invenzione di colorito, a la quale opera concorse tutto il regno, per vedere questa meraviglia.

[Vasari erzählt nun, wie Antonello da Messina das Bild in Neapel sah und den Entschluss fasste, sich in Flandern selbst die neue Malweise anzueignen.]

In Bruggia pervenuto prese dimestichezza grandissima col detto Giovanni, al quale fece presente di molti disegni alla maniera Italiana et altre sue cose talmente che per questo et per esser

Giovanni già vecchio; non si curò che Antonello vedesse l' ordine del suo colorire a olio e così non si partì egli di quel luogo sino a che ebbe appreso eccellentemente quel colorire, come medesimo desiderava. Ora mentre che gli stava fra el sì et il no di partirsi, Giovanni si morì ed Antonello desideroso di tornare in Italia per rivedere la sua patria e per fare il paese partecipe di sì commodo et utile segreto sene ritornò in quella.

7. LODOVICO GUICCIARDINI.

Descrittione di tutti i paesi bassi altrimenti detti Germania inferiore. Anversa, G. Silvio 1567. fol.

[In dem Gratulationscarmen des Alex. Graphæus, welches der ersten Ausgabe vorgedruckt ist, heisst es von L. Guicciardini:

„Dives avis atavisque potens et sanguine clarus
Guicciardinorum clara de stirpe creatus
Cui mire ingenio præstans Franciscus acuto
Est patruus, qui res Italas et facta virorum
Fortia, virtutes populi, regumque ducumque
Reddidit illustreis scriptis et divite vena."

Lodovico Guicciardini, der Neffe Francesco's, über dessen Bedeutung Ranke (Zur Kritik n. G. S. W. 34. Bd.) nachzulesen ist, wurde 1521 in Florenz geboren. Bereits 1550 finden wir ihn in Antwerpen angesiedelt und seitdem mit Eifer bedacht, die spanischen Niederlande in ihrer Natur und ihren Einrichtungen kennen zu lernen. Er vollendete die Beschreibung der Niederlande 1566 und gab das treffliche Buch, K. Philipp II. von Spanien gewidmet, 1567 heraus. Der wichtigste und ausführlichste Abschnitt ist Antwerpen, der eigentlichen Hauptstadt gewidmet und hier auch der Abriss der altniederländischen Künstlergeschichte, leider gar zu knapp und kurz gehalten, eingefügt. Aus diesem Abriss ist der folgende, die Künstler des XV. Jahrh. umfassende Bericht entlehnt, aus dem hervorgeht, dass Guicciardini Vasari kannte, wie dieser seinerseits in der zweiten Ausgabe auf Guicciardini sich stützte. Dem Abdrucke liegt die Ausgabe vom J. 1581 zu Grunde. Was Guicciardini über die Künstler seiner Zeit berichtet, musste natürlich ausgeschlossen werden, so wichtig es an sich sein mag, da Guicciardini hier als unmittelbarer Zeuge spricht.]

Sono oltre a tutte queste in Anversa le tre Confrerie dette di Rettorica, cioè quella delle Violiere, quella del Goublomme, et quella d' Oliftack, le quali servono per intrattenere, et festeggiare a certi tempi et occasioni nelle loro stanze publiche, il popolo con commedie, con tragedie, et con altre historie et piaceri civili et morali, ad imitatione de Greci et de Romani, onde si vede et impara molte cose degne et utili. La principale, et più antica d' esse tre Confrerie, è quella delle Violiere, nella quale

quasi tutti sono Pittori, che in tutte le attioni rendono conto et chiara testimonianza dell' acutezza, et dell' ingegno loro. Ma perchè l' arte della Pittura, et per utilità, et per honore è cosa di momento, non solamente in Anversa, et in Malines, ove è mestiere d' importanza, ma arte importante ancora per tutto il paese, par conveniente, et a proposito di nominare alcuni di quegli, che in queste bande l' hanno più ampliata, et più illustrata vivi et morti. Et prima dico che in queste Regioni sole, sono più dipintori, d' ogni specie, et professione, che non sono in molte altre Provincie insieme: et sì come il numero è grande, et grande l' esercitio, così ci sono et sono stati molti gran' maestri d' arte et d' inventione. I principali et più nominati di quelli, che più modernamente hanno terminata questa vita, sono stati Giovanni d' Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Aretino nella sua bellissima opera de Pittori excellenti) fu inventore all' anno MCCCCX del colorito a olio, cosa importantissima et degnissima in quell' arte, perchè conserva il colore quasi perpetuamente, nè mai più che s' habbia notitia, stata ritrovata alla memoria degli huomini. Mandò costui delle sue opere in Italia al grande Alfonso Re di Napoli, al Duca d' Urbino, et ad altri Principi, che furono molto stimate, onde il gran Lorenzo de Medici ne raccolse poi anche egli la parte sua. Truovasi in queste bande fra le altre sue opere in Guanto nella chiesa di S. Bavone l' eccellentissima tavola del trionfo dell' Agnus Dei, benchè alcuni inpropriamente la nominino d' Adam et Eva: opera nel vero maravigliosa et ammiranda, in tanto che il Re Filippo desiderandola, et non osando di là torla, la fece ultimamente ritrarre per mandare in Hispagna, dall' eccellente maestro Michele Cockisien, il quale statovi sopra circa due anni, havendo servito per excellenza hebbe dal Re, oltre ad altre habilità fatteli, del vitto et de colori, per parere et sententia di quattro maestri dell' arte, due mila ducati per la fattione, benchè non si contentando, pare che il Re allargasse ancor' la mano. Et medesimamente in Bruggia nella chiesa di S. Donatiano, è una bellissima Pittura di quel maestro con l' imagine di nostra Donna, et d' altri santi. Ancora a Ipri n' è un' altra bella et memorabile. Dimorava il detto Giovanni il più del tempo nella trionfante città di Bruggia, ove finalmente si morì in grande honore. A pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva, et dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello. A Giovanni, et a Huberto successe nella virtù et nella fama Rugieri van der

Weiden di Bruselles, il quale fra le altre cose fece le quattro degnissime tavole d' ammiranda historia, a proposito et esemplo del far giustitia, che si veggono in detta terra di Bruselles al Palazzo de signori, nella propria stanza, ove si consultano et deliberano le cause. A Ruggieri successe Hausse suo scolare, il quale fece un bel quadro a Portinari, che hoggi ha il Duca di Fiorenza, et a' Medici medesimi fece la bella tavola di Careggi. Seguirono a mano a mano Lodovico da Lovano, Pietro Cristo, Martino d' Holanda, et Giusto da Guanto, che fece quella nobil pittura della comunione al Duca d' Urbino, et dietro a lui venne Ugo d' Anversa, che fece la bellissima tavola, che si vede a Firenze in santa Maria nuova. A questi aggiugneremo così confusamente diversi altri trapassati, veramente chiari, et memorabili, et prima Dirick da Lovano grandissimo artefice, Quintino della medesima terra, gran maestro di far figure, del quale fra le altre cose si vede la bellissima tavola del nostro Signore, posta nella chiesa di nostra donna in questa terra, Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, et tanto eccellente nel ritrarre dal naturale, che havendo il Re Francesco primo mandati qua huomini a posta, per condurre alla Corte qualche maestro egregio, costui fu l' eletto, et condotto in Francia ritrasse il Re et la regina et altri Principi con somma laude, et premi grandissimi, Girolamo Bosco di Bolduc, inventore nobilissimo, et maraviglioso di cose fantastiche et bizarre, Bernardo di Bruselles, Giovanni di Ber, et Mattias Cok d' Anversa, Giovanni d' Hemssen presso d' Anversa, Simone Beninc grandissimo maestro nel miniare, Gherardo eccellentissimo nell' alluminare, et Lancilotto mirabile nel far apparire un fuoco vivo, et naturale, come l'incendio di Troia et simili cose, tutti et tre di Bruggia, Giovanni di Mabuge, il quale fu il primo che portò d' Italia in questi paesi, l'arte del depingere historie, et poesie con figure nude; fece costui fra le altre sue opere quella eccellente tavola, che si vede nella gran Badia di Middelborgo in Silanda, Giovanni Cornelis d' Amsterdam pittore eccellente, Lamberto della medesima terra, Giovanni Scorle Canonico d'Utrecht, maestro degnissimo, non meno nell' architettura, che nella pittura, il quale portò d' Italia molte inventioni, et nuovi modi di dipingere, Simone Marinion di Valenzina eccellentissimo pittore, et gran litterato, Giovacchino di Pattenier di Bovines, Henrico da Dinant, Giovanni Bellagamba di Douai, Dirick d' Harlem, et Francesco Mostarert della medesima terra, raro ne' paesaggi a olio, Pietro Couck d'Alost, gran pittore et grande inventore di

patroni da Tapezzerie, a cui si da laude d' haver portato d' Italia la maestria dell' architettura, traducendo in oltre l' egregia opera di Sebastiano Serlio Bolognese in questa lingua Teutonica, che dicono haver fatto gran servigio al paese, Giovanni di Calcker, il quale viveva in Italia, et là si morì, Carlo d' Ipri, Marino di Sirissea, et Luca Hurembout di Guanto grandissimo pittore, et singulare nell' arte dell' alluminare. Et anco ci sono state nella Pittura donne eccellenti, delle qualì nomineremo solamente tre, l' una fu Susanna sorella di Luca Hurembout prenominato; la quale fu eccellente nella pittura, massime nel fare opere minutissime oltre a ogni credere, et eccellentissima nell' alluminare, in tanto che il gran Re Henrico ottavo con gran doni et gran provisione, la tirò in Inghilterra, dove visse molti anni in gran favore, et gratia di tutta la Corte, et ivi finalmente si morì ricca, et honorata: la seconda fu Clara Skeysers medesimamente di Guanto, gran pittrice, et grande illuminatrice, la quale visse severamente ottanta anni vergine: la terza fu Anna figliuola di maestro Segher già nominato, fisico eccellente, nativo di Breda, et cittadino d'Anversa, la qual' Anna molto virtuosa et divota servando anche essa virginità, finì poco fa i giorni suoi.

8. GIORGIO VASARI.

Zweite Ausgabe 1568.

[In der zweiten Ausgabe hat Vasari am Schlusse seines Werkes noch ein Capitel: „di diversi artefici fiammenghi“ angehängt, in welchem er wesentlich nur Guicciardini's Angaben reproducirt. Diese letzteren sind ihm durch Domen. Lampsonius von Brügge zugänglich gemacht worden.]

Ora, ancor che in molti luoghi, ma però confusamente, si sia ragionato dell' opere d' alcuni eccellenti pittori fiamminghi, e dei loro intagli, non tacerò i nomi d'alcuni altri, poichè non ho potuto avere intera notizia dell' opere; i quali sono stati in Italia, ed io gli ho conosciuti la maggior parte, per apprendere la maniera italiana: parendomi che così meriti la loro industria e fatica usata nelle nostre arti. Lasciando adunque da parte Martino d' Olanda, Giovan Eyck da Bruggia ed Uberto suo fratello, che nel 1410 mise in luce l' invenzione e modo di colorire a olio, come altrove s' è detto, e lasciò molte opere di sua mano in Guanto, in Ipri ed in Bruggia, dove visse e morì onoratamente; dico che, dopo costoro, seguitò Ruggieri Vander-Weyde di Bruselles, il quale fece molte opere in più luoghi, ma principalmente nella sua patria, e nel palazzo de' Signori quattro tavole

a olio bellissime, di cose pertinenti alla Justizia. Di costui fu discepolo Hans, del quale abbiam, come si disse, in Fiorenza in un quadretto piccolo, che è in man del duca, la Passione di Cristo. A costui successero a Lodovico da Lovanio, Luven Fiammingo; Pietro Christa, Giusta da Guanto, Ugo d'Anversa, ed altri molti; i quali, perchè mai non uscirono di loro paese, tennero sempre la maniera fiamminga: e sebbene venne già in Italia Alberto Durero, del quale si è parlato lungamente, egli tenne nondimeno sempre la sua medesima maniera, se bene fu, nelle teste massimamente, pronto e vivace, come è notissimo a tutta Europa. Ma lasciando costoro, ed insieme con essi Luca d' Olanda ed altri, conobbi nel 1532 in Roma un Michele Coxie, il quale attese assai alla maniera italiana, e condusse in quella città molte opere a fresco, e particolarmente in Santa Maria de Anima due cappelle. Tornato poi al paese, e fattosi conoscere per valentuomo, odo che, fra l' altre opere, ritrasse al re Filippo di Spagna una tavola da una di Giovanni Eyck suddetto, che è in Guanto: nella quale ritratta, che fu portata in Ispagna, è il trionfo dell' Agnus Dei. Studiò poco dopo in Roma Martino Hemskerck, buon maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra molte pitture e molti disegni di stampe di rame, che sono state, come s' è detto altrove, intagliate da Jeronimo Cocca; il quale conobbi in Roma, mentre io serviva il cardinale Ipolito de' Medici. E questi tutti sono stati bellissimi inventori di storie, e molto osservatori della maniera italiana. Conobbi ancora in Napoli, e fu mio amicissimo, l' anno 1545, Giovanni di Calker, pittore fiammingo molto raro, e tanto pratico nella maniera d' Italia, che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo; ma costui morì giovane in Napoli, mentre si sperava gran cose di lui: il quale disegnò la sua notomia al Vessalio. Ma innanzi a questi fu molto in pregio Divik da Lovanio, in quella maniera buon maestro; e Quintino, della medesima terra, il quale nelle sue figure osservò sempre più che potè il naturale; come anche fece un suo figliuolo chiamato Giovanni. Similmente Gios di Cleves fu gran coloritore, e raro in far ritratti di naturale; nel che servì assai il re Francesco di Francia in far molti ritratti di diversi signori e dame. Sono anco stati famosi pittori e parte sono, della medesima provincia, Giovanni d' Hemsen, Mattias Cook d'Anversa, Bernardo di Bruxelles, Giovanni Cornelis d'Amsterdam, Lamberto della medesima terra, Enrico da Dinant, Giovacchino di Patenier di Bovines, e Giovanni Schoorl canonico di Utrecht, il quale portò

in Fiandra molti nuovi modi di pitture cavati d' Italia: oltre questi, Giovanni Bellagamba di Dovai, Dirick d' Harlem della medesima, e Francesco Mostaert, che valse assai in fare paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni e immaginazioni. Girolamo Hertoghen Bos, e Pietro Breughel di Breda furono imitatori di costui; e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli e cose somiglianti. Piero Couck ha avuto molta invenzione nelle storie, e fatto bellissimi cartoni per tappezzerie e panni d'arazzo, e buona maniera e pratica nelle cose d' architettura di Sebastiano Serlio bolognese. E Giovanni di Mabuse fu quasi il primo che portasse d' Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie; e di sua mano in Silanda è una gran tribuna nella badia de Midelborgo. De' quali tutti s' è avuto notizia da maestro Giovanni della Strada di Bruges pittore, e da Giovanni Bologna de Douai scultore, ambi Fiamminghi ed eccellenti, come diremo nel trattato degli Accademici.

9. KAREL VAN MANDER.

Het leven der Doorluchtighe Nederlandtsche/ en Hooghduytsche Schilders.

By een vergadert en beschreven, door KAREL VAN MANDER Schilder. Harlem 1604.

Karel van Mander, 1548 in Meulebeke bei Courtrai geboren, künstlerisch und gelehrt gleichmässig erzogen, lernte die Malerei in Gent bei Lucas de Heere, der ebenfalls als Maler und Dichter zugleich glänzte und dessen in Vers und Reim gebrachte Künstlerbiographien wir leider als verloren beklagen. Als echtes Kind seiner Zeit vollführte dann Van Mander seine Künstlerwallfahrt nach Italien und lebte 1574 noch in Rom. Zurückgekehrt fand er in der vom Bürgerkriege zerrissenen Heimath keine ruhige Stätte und wanderte 1583 nach Harlem aus, wo er zu den Gründern der rasch aufblühenden Malerschule zählte und auf diese Art Flandern mit Holland vermittelte. Er starb 1606. Vasari's Beispiel reizte Van Mander zum Niederschreiben seines „Schilderboeck“, welches fünf Theile umfasst: ein didaktisches Gedicht zum Lobe und Preise der Malerkunst (den grondt der edel vry schilderkonst); das Leben der berühmten Maler des Alterthums nach Plinius; das Leben der berühmten italienischen Maler nach Vasari; das Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler und eine Auslegung der Metamorphosen Ovid's.

Aus dem vierten Theile sind (nach der zweiten Ausg. Amsterdam 1617) die Biographien der niederländischen Künstler des 15. Jahrhunderts abgedruckt.

Het leven van Jan en Huybrecht van Eyck gebroeders / en Schilders van Maseyck.

Door verscheijden naem-weerdighe doorluchtige Mānen / die Fol.123.Sp.1. uijtmuntich zijn geweest in loflijcke deugtsaem oeffeningen / en geleertheijt / en is ons goer aerdich soet Neder-landt / van oudts tijdts aen tot nu toe / niet gheheel ontciert gheweest van edel blinckende gherucht. De seghe-palmen / en wapen-rooven / door onsen oudē Edeldom / seer wijt en breet / met dapper coenheijdt ghehaelt / en vercreghen / voorbij gaende: ock den hooghen roem die wij hebben / dat uijt onsen reuckigen Cruijt-hof / is met blinckende vloghelen om hoogh ghesteghen den Phoenix in gheleertheijdt / Desiderius Erasmus Roterdamus, in dees leste Eeuwen wesende den Vader der oude edel sprake des Landtschaps Latio. Heeft den milden Hemel / met een vriend'lijck geneijght toevloijen in der Natuere ons deelachtich ghemaeckt / de hooghste eere in de Schilder-const: want dat de vernuftighe Griecken / Romeijnen / noch ander volcken noijt (hoe seer soeckende) ghejont is gheweest te vinden / dat heeft te voorschijn ghebracht / den vermaerden Kempschen Nederlander / Joannes van Eijck / welckē is geboren tot Maeseijck / op de heerlijcke Riviere de Mase / de welcke om dese eere / te wedden heeft tegen Arnus, Padus, en den moedigen Tyber. om dat aen haren Oever is sulck licht ontstaen / en soo claer blinckende / datter het Constlievende Italien al verbaest heeft moeten nae omsien / en haer Pictura daer na henen schicken / om in Vlaender nieuw'borsten te suijghen. Joannes van Eijck is van in zijn jeught gheweest seer verstandigh / en van seer snellen edelen gheest / tot de Teijcken-

conſt natuerlijck gheneghen weſende / is geworden een Diſcipel van Hubertus zijnen broeder / die ee̅ goet deel Iaren ouder is gheweeſt als hy. Deſen Hubertus was een ſeer conſtigh Schilder: maer
Fol.123.Sp.2.
by wien hy gheleert heeft / en weetmen niet. Het is te achten / dat in ſoo vroeghen tijdt / daer in dien rouwen oft eenſaeman hoeck Landts / weynich Schilders oft eenich goet voorbeeldt van Schilderije moſt weſen: want by datmen giſſen can / moſt Hubertus wel ghebooren weſen / outrent Anno 1366. en Joannes etlijcke Iaeren daer naer: doch hoe het zy / of hun Vader ſelf een Schilder / oft niet / het ſchijnt dat hun huys gheheel met den Conſtighen Schildergheeſt is beſtort / en overgoten gheweeſt / dewijle dat oock hun Suſter Margriete van Eyck is vermaert / dat ſy met grooter Conſt het ſchilderen gheoeffent heeft / en als een gheeſtighe Minerva (ſchouwende Hymen en Lucina) in Maeghd'lijcken ſtaet tot den eyndt haers levens ghebleven is. Het is openbaer / dat in ons Nederlandt de Schilder-conſt moet uyt Italien ghecomen zijn / te weten / met Lijm en Ey-verwe te wercken: want dees maniere begon eerſt in Italien tot Florencen A°. 1250. Alſo wy in't leven van Jan Cimabue hebben verhaelt. Deſe ghebroeders / te weten / Jan en Hubert van Eyck / hebben veel wercken ghedaen / met lijm / en Eyverwe / ghelijckmen van gheen ander manier en wiſte / behoudens datmen in Italien op't nat wrocht. En om dat de Stadt van Brugghe in Vlaender voormaels van grooten rijkdom overbloeyde / door den grooten Koophanhandel / die daer van verſcheyden Natien gedreven worde / meer als in eenige Stadt van dit gantſche Nederlant: en om dat de Conſt geern by den rijckdom is / om aldaer met rijcklijken loon onderhouden te worden / is Joannes comen wonen in de voornoemde Stadt Brugghe / daer alderley Cooplieden overbloedich waeren. Hier heeft hy veel wercken ghedaen op hout / met Lijm en Ey / en is ſeer vermaert om zijn groote conſt in verſcheyden Landen gheweeſt / daer zijn wercken ghebracht zijn gheworden. Hy was (ſo eenighe meenen) oock een wys geleert Man /
Fol. 123v. Sp. 1.
ſeer verſierlijck / en vindigh in verſcheyden dinghen der Conſten / veelderley aert van verwen onderſoeckende / hem oeffenende te deſer oorſaeck in Alchemie / en Diſtillatien. Hy dede ſoo veel / dat hy te weghe bracht / zijn Ey oft Lijm-verwe te verniſſen / met eenigh vernis ghemaeckt met eenighe Olyen / dat welcke den volcke ſeer wel beviel / om dat het werck ſoo een ſchoon blinckende glans hadde.

Nae dit secreet hadden in Italien veele vergheefs ghesocht: want sij de rechte maniere niet en vonden. Het is eens ghebeurt / dat Joannes hadde ghemaeckt een Tafel / daer hij grooten tijdt / vlijt en arbeijdt in hadde ghebruijckt (gelijckhij altijts met groote netticheijt en suijverheijt zijn dinghen dede). Dese Tafel / op gedaen wesende / heeftse nae zijn nieu inventie / en ghelijck hij nu ghewoon was / vernist / en steldese te drooghen in de Sonne / maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelijmt en waeren / oft de hitte der Sonnen te gheweldich / de Tafel is in de vergaderinghen gheborsten / en van een gheweken. Joannes was seer t'onvreden / dat zijnen arbeijdt door de Sonne soo verloren / en te niete was / en nam voor hem te maecken / dat sulcke schade door de Sonne hem niet meer en soude overcomen: des hij d'Eijverwe en'tvernissen vijandt wordende / eijnd'lijck gingh ondersoecken en overlegghen om eenich vernis te maken / dat in huijs en uijt de Sonne drogen mocht. Doe hij nu veel Olijen / en ander dinghen in der natuere hadde vast ondersocht / vont hij de Lijnsaet en Noot-olij de drooghenste van allen te wesen: dese dan siedende met eenighe ander stoffen die hij daer bij dede / maeckte den besten vernis vander Weerelt. En also sulcke werckende wacker gheesten / verder en verder soeckende / nae volcomenheijdt trachten / bevont hij met veel ondersoeckens / dat de verwe ghemenghelt met sulcke Olijen haer seer wel liet temperen / en wel hardt drooghde / en drooghe wesende / het water wel verdraghen mocht / dat d'Olij oock de verwen veel levender maecten / en van selfs een blinckentheijt deden hebben / sonder dat mense verniste. En t'ghene dat hem noch meer verwonderde en behaeghde / was dat hij bevont / dat haer de verwe beter aldus met de Olij liet verdrijvē en verwercken / dan met de vochticheijdt van Eij oft lijm / en niet en hoefde so getrocken te zijn ghedaen. Van deser vondt was Joannes hoogh'lijck verblijdt / ghelijck hij met groote oorsaec wel mocht: want hier is ghebooren en nieuw gheslacht / en ghedaente van wercken / tot groot verwonderen van velen / oock in verre Landen / daer Fame al basuijnende snellijck henen is gaen vliegen / datmen van bij dē Ciclopen en den eewich brandenden bergh Etna is gecomen / om sulcken uijtnemenden vondt te sien / als volghen sal. Dese edel inventie behoefde noch onse Const / om de Natuere in ghedaenten naeder komen / oft ghelijcker te worden. Hadden d'oude Griecken / Apelles, Zeuxis, en ander / hier levende op't slach

Fol. 123v. Sp. 2.

ghecomen / en dese nieuw maniere ghesten / sy en hadden wis niet min verwondert gheweest / dan de strijdtbaeren Achilles, oft ander strijdt-helden vanden ouden tijdt en souden / datse nu quamen te hooren in den krijgh het fel donderende gheschut / dat den Alchimist Bartholdus Schwartz, Monick in Denemarck / vont A°. 1354. Oft misschien niet minder als d'oude Schrijvers en souden / siende die seer nutte Const van Boeck-drucken / daer Haerlem met genoech be-scheyt haer vermeet den roem van d'eerste vindinghe te hebben. Den tijdt wanneer Joannes d'Oly-verwe gevonden heeft / is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can / A°. 1410. Daer Vasari oft zijnen Drucker in mist / die dese vindinghe een hondert Jaer jongher beschrijft te wesen. Hier heb ick verscheyden redenen toe / en weet oock dat Joannes so langhe niet en leefde / op veel Jaeren nae / als Vasari den tijdt stelt / hoe wel Joannes, niet jongh ghe-storven is / als eenighen Schrijver meent. Nu dit om de kortheydt overgheslaghen / dese twee ghebroeders hebben desen nieuwen vondt nouw en stil verborgen gehouden / en veel fraey stucken t'samen / en verscheyden van den anderen oft alleen ghedaen: maer Joannes hoewel hy de jonghste was / is den broeder te boven ghegaen in de Const. Het meeste en treflijckste werck dat sy ghedaen hebben / is gheweest te Ghent / de Tafel in S. Jans Kercke / welcke Tafel hun is gheweest doen maken von den 31^en. Graef van Vlaender / Philips van Charlois, sone van den Hertogh Jan van Digion, wiens con-terfeytsel daer in de deuren comt / en sit te Peerde. Eenige meenen / dat Hubertus dese Tafel eerst mael alleen hadde begonnen / en datse Joannes daer nae voldaen heeft: dan ick houde dat syse t'samen aenghevanghen hebben: maer datter Hubertus over ghe-storven is / A°. 1426. Want hy oock te Ghent is begraven ghe-worden / in de selve Kerck / wiens Epitaphie oft Graf-schrift volghen sal. De binnenste Tafel van dit werck is upt der Openbaringe Joannis, daer het Lam van den Ouderlinghen aen wort ghebeden / daer overvloedich veel werck in is / en uytnemende netticheydt / ghelijck in het gantsche werck oock is. Boven de Tafel comt een Marie beeldt / die van Vader en Sone wort ghecroont / daer Christus in de handt heeft een Cruys geschildert / als enn dorschijnende Cristael / geciert met gulden knoopen / en ander cieraten / met ghe-steenten: en is so ghedaen / dat gheoordeelt is gheweest van eenige Schilders / dat desen staf of cruys wel een Maendt tijdts alleen

Fol.124.Sp.1.

ſoude coſten te ſchilderen. Ontrent deſe Marij-beeldt zijn Engelkens/ die Muſijcke ſinghen / ſoo conſtich en wel ghedaen / datmen aen hun actien licht mercken can / wie den boven-ſangh / hoogh contre / tenor/ en baſſus ſingt. Boven in de rechter deure is eenen Adam en Eva, daer men ſiet in den Adam een ſeker verſchricken voor't breken des gebods / ſchijnende te grouwelen / alſo hem van zijn nieuw Bruijdt wordt gheboden / niet (als de Schilders gemeenlijck ſchildern) den Appel / maer een verſche Vijghe / waer bij eenighe gheleertheijt blijckt gheweeſt te hebben in Joannes: want Augustinus, en ſommige Geleerden achten / dat het wel mocht een Vijghe weſen / die Eva haeren Man gaf / dewijl Moyses de vrucht niet en onderſcheijt/ want ſij hen met gheen Appel-bladen / maer met Vijghen-bladen (ſtracks met datſe / geſondicht hebbende / hun naecktheijt kenden) Fol.124.Sp.2. bedecten. In d'ander deure is (ſoo ick wel meen) een S. Sicilie. Voort heeft de binnen Tafel twee vleughelen / oft dobbel deuren/ waer van de twee deelen naeſt het middel-parck (dunckt mij) zijn beelden / die met de Hiſtorie / die binnen is / over een comen. In d'ander deuren comen te Peerde / den Graef van Vlaender / als geſeijt is: oock de twee Schilders / Hubertus en Joannes. Hubertus ſit op de rechter zijde van dē broeder / om zijn ouderdom wille/ ſchijnende vaſt out te weſen bij zijn broeder: hij heeft op 'thooft een vreemde mutſe / voren met een omgeſlaghen opſlach van coſtlijck bont: Joannes heeft op een ſeer verſierlijcke mutſe / ſchier als eenen tulbant achter afhangende / hebbende op eenen ſwarten Tabbaert een root Pater noſter / met een Medaillie. Maer om in een ſumma dit werck te verhalen / het is van Teijcken-conſt / Actituden / ghee-ſticheijt / van Inventie / ſuijverheijdt / en netticheijdt uijtnemende / en verwonderlijck / nae ſulcken tijdt te rekenen: de lakenen zijn ghenoech nae den aert der ploijen / op de maniere van Albertus Durerus, en de coleuren / blaeuwen / roon / en purpuren / die zijn onſterflijck / en alles ſoo ſchoon / datſe noch verſch ghedaen ſchijnen / en alle ander ſchildereije overtreffen. Deſen conſtighen Schilder heeft gheweeſt van grooter aendacht / en heeft ſchijnen den vermaerden ſchrijver Plinium te willen van onwaerheijdt overtuijghen / met dit zijn werck/ dewijl hij ſchrijft / dat de Schilders / maeckende een hondert / oft kleen ghetal van tronien / altijdts oft gemeenlijck maken eenige die gelijcken / niet connende achterhalen de Natuere / daer men van duijſent nouwe twee en vindt die gheheel ghelijck zijn: want in

dit werck comen ontrent 330. gheheel tronien / daer niet een d'ander gelijc en is. In welcke tronien men verscheyden affecten siet / als eenē Godlijcken ernst / en liefde / oft devotie: oock die van de Marie-beelde / welcxmondt schijnt eenighe woorden / diese uyt eenen Boeck leest / te lossen en uyt te spreken. In't Landtschap zijn veel uyt-

Fol. 124v. Sp. 1.

lantsche vreemde Boomen: de cruydekens / diemen onderkennen can / en grasseskens in de gronden / zijn uytnemende aerdich en net: oock de hayrkens in de beelden / in de Peerdt-sterren en manen / soudemen schier moghen tellen / en soo dunne en aerdich ghedaen / dat het alle Constenaers verwondert / jae t'gantsche werck maecktse verbaest / en versuft in't aensien. Veel groote Princen / Keysers en Coninghen / hebbent oock met groot behagen aengheſien. Den Coningh Philips 36e. Graef van Vlaender om de stadt van Ghent van dit Juweel niet te berooven / seer begeerich daer nae wesende / heeftet laten copieren door Michiel Coxcie, Schilder van Mechelen / die dat seer uytnemende nae ghedaen heeft. En alsoo in dees Landen soo schoonen blaeuw niet te becomen was / wort door begheerte des Coninghs dat van Venetien ghesonden door Titiaen, t'welck was een Asuyr / datmen acht natuerlijck te wesen / en gevonden wort in eenighe gheberghten van Hongerien / dat welcke voortijts beter te crijghen was / aleer den Turck dat landt in hadde genomen: dat weynich Asuyr / dat alleen was tot den mantel der Mary-beeldt / coste 32. Ducaten. Coxcie heeft eenige dingen op zijn maniere wat verandert / als onder ander de Sinte Sicilie, die wat oncierlijc te seer van achter sit. Dese geconterfeytte Tafel werdt na Spaengiē gesonden. De principael Tafel hadde eenen voet / daer sy op stondt / desen was geschildert van lijm / oft Ey-verwe / en daer in was een Heele ghemaeckt / daer de helsche kniē / oft die onder d'aerda zijn /

Fol. 124v. Sp. 2.

hun knien buyghen voor den naem Jesu, oft het Lam: maer alsoo men dat liet suyverē oft wasschē / is het door onverstandighe Schilders uytgewischt en verdorven gheworden. Dese twee gebroeders / ghelijck sy geschildert rijden in geselschap van den Graef Philips, die oock Hertogh van Borgognen was / waren by hem seer lief en weert / en in grooter eeren / by sonder Joannes: welckē men acht / om de uytnementheydt zijner Const / en om zijn treffelijck groot verstandt / is heymelijck Raedt van hem gheweest / en den selven Grave hadde hem altijt geern in zijn gesellschap / gelijck den grooten Alexander oor den uytnemenden Apelles geern hadde. Dese verhaelde Tafel /

oft dit uijtnemende werck / worde niet ghesien / oft open ghedaen / dan voor eenige groote Heeren / oft soo ijemant / die den Schlupter goede vereeringhe dede. Oock somtijden op eenighe groote heijlighe daghen / Alwaer dan so grooten gedrangh was / datmer qualijck mocht bij comen: want de Capelle daer dit te sien was / den heelen dagh vol was van alderleij volck. Hier saghmen Schilders / jongh en oudt / en alle Const-beminders ontrent swermen / even ghelijckmen des Somers den Bijen / en Vlieghen / nae de soeticheijdt siet om den Vijgh / oft Razijn-korven hanghen / en schermen.[1]

Fol. 125v. Sp. 1.

Nae dat Joannes de Tafel te Gent voldaē hadde / heeft hij weder zijn wooninghe ghehouden te Brügge / alwaer oock van zijn gheleerde constighe handt is een Tafel ghebleven / tot een heerlijcke ghedachtenisse. Veel meer wercken heeft hij ghedaen / die door den Cooplieden verre vervoert zijn gheworden / en over al van den Constenaers met veel verwonderen aenghesien / grootlijckx ghepryckelt wesende met een deughtsame ghedaente van nijdicheijdt / of lust van navolginghe / niet wetende hoe sulcke nieu maniere van schilderen mocht toegaen / en al creghen eenighe Princen van dit miraculeus dinghen / soo bleef even wel de Const in Vlaender. Den Hertogh van Orbijn / Frederijck de 2e. hadde van Joannes een baed-stove / die seer net en vlijtich ghedaen was. Laurens de Medici hadde

Fol. 125v. Sp. 2.

te Florencen van zijner handt oock eenen S. Jeronimus, en veel ander costlijcke dinghen/ Oock worde door eenighe Floorentijnsche Coopliedeu te Napels ghesonden aen den Coningh Alphonsus den eersten / een seer schoon stuck uijt Vlaender van Joannes ghedaen: waer in waren seer veel beelden / en wonderlijck wel ghedaen / daer den Coningh hooghlijck om verblijdt was. Om dit wonderlijck nieuw werck te sien / was grooten toeloop van den Schilders / gelijck elders oock. En hoewel d'Italianen vast toesaghen / met alderleij opmerckinghe / en rieckende daer aen / wel bevoelden een sterckachtighe roke / die d'Olij met den verwen ghemenght van haer gaf / soo bleef hun dit secreet evenwel verborghen. Tot dat eenen Antonello, van der stadt Messina in Sicilien / beweeght / en lustich om dese wetenschap van d'Olp-verwe te leeren / is ghecomen te Brugghe

Fol. 126. Sp. 1.

in Vlaender / daer hij dit geleert hebbende / de Const in Italien

[1] Es folgt nun das Lobgedicht des Lucas de Heero auf Fol. 125, Fol. 125v.

heeft ghebracht / gelijc wij in zijn leven hebben verhaelt. Daer was van Joannes tot Yper / in de Kerck en Prostie van Sinte Marten, een Tafereel van een Mari-beeldt / waer bij quam eenen Abt Priant: De deuren waren onvoldaen / hadden elck twee percken / met verscheyden beteyckeningen op Maria, als den brandende Eglentier / Gedeons Vlies / en dergheliycke / dit werck gheleeck meer Hemelsch als Menschlijck te wesen. Joannes heeft oock veel conterfeytselen nae t'leven ghedaen / en alle met grooter vlijt en pacientie / makende veel tijts daer achter seer nette en schoon Landtschappen. Zijn dootverwe was veel suyverder en scherper ghedaen / als ander Meesters opghedaen dinghen wesen mochten / alsoo mij wel voorstaet / dat ick een cleen conterfeyt selke van een Vrouw-mensch van hem hebbe ghesien / met een Landtschapken achter / dat maer ghedootverwet was / en nochtans seer uytnemende net / en glat / en was ten Fol.126.Sp.2. huyse van mijn Meester / Lucas de Heere, te Gent. Desen Joannes had oock ghemaeckt in een Tafereelken twee conterfeytsels van Oly-verwe / van een Mann en een Vrouwe / die malcander de rechter handt gaven / als in Houwlijck vergaderende / en worden ghetrouwt van Fides, diese t'samen gaf. Dit Tafereelken is namaels in handen van eenen Barbier ghevonden te Brugghe (als ick mee) / die dit selve toequam. Dit worde ghesien van Vrouw Marie, Moeye van Philips Coningh van Spaengien / en Weduw van Coningh Lodewijck van Hongerien / die teghen den Turck strijdende in't veldt bleef. Dese Const-lievende edel Princesse hadde in dese Const sulck behaghen / datse den Barbier daer vooren gaf een Officie / die opbracht Jaerlijckx hondert gulden. Verscheyden teyckeninghen heb ick van Joannis ahndt ghesien / die seer curieuslijck en suyverlijck ghehandelt waren Joannes is te Brügghe in goeder ouderdom ghestorven / en aldaer begraven in de Kerck von Sinte Donaes.

Het leven van Rogier van Brugghe / Schilder.

Fol. 126r. Sp. 1. Al eer de wijt vermaerde Stadt Brugghe in afgangh en verminderinghe is gecomen / door dat A°. 1485. den Coophandel van daer ghetweecken is nae Sluys en Antwerpen / ghelijck t'gheluck en d'avontuer deser Weerelt wanckelbaer is: Soo hebben in dese bloeyende Stadt / ten tijde / ennae het leven van Joannes, noch eenighe fraey

edel gheesten ghewecst. Onder ander eenen Rogier gheheeten / die een Discipel is ghewordden vanden voornoemden Joannes. Nochtans schijnt wel / dat het is geweest der tijt / doe Joannes al redelijck oudt was ghewordden: want Joannes zijn Olij-verwe Const en vindinghe tot in zijnen Ouderdom heeft verborghen ghehouden / niemandt latende bij hem komē daer hij wrocht / maer heeft eyndlijck dese zijne Const zijn Discipel Rogier deelachtig ghemaecckt. Van deesen Rogier zijn te Brugghe in kercken en huijsen veel dinghen gheweest te sien: Hij was cloeck van teijckeninghe / en van schilderen seer gracelijck / soo van Lijmverwe / Eij-verwe / als Olij-verwe. In desen tijdt had men de maniere / te maken groote doecken / met groote beelden in / die men gebruijckte om Camers mede te behanghen / als met Tapijtserije / en waeren van Eij-verwe oft Lijm-verwe ghedaen. Hier in was hij een goet Meester: en ick meen wel van hem te Brugghe eenighe van dese doecken ghesien te hebben / die wonderlijck (nae den tijdt) te achten en te prijsen waren: want soo in 't groot wat te doen / daer moet teijckeninghe en verstandt bij zijn / oft het soude hem licht loochenen / dat hem in 't cleen soo licht niet en weijghert eenen welstandt te laten gheven. Van zijn doot weet ick niet te verhalen / dewijle 't gheruchț hem noch te leven betuijght om d'uijtnemenheijdt zijner Consten / die zijnen naem der onsterflijcheijt heeft opgheoffert.

Fol. 126v. Sp. 2.

Fol. 127. Sp. 1.

Het leven van Huge van der Goes / Schilder van Brugghe.

Het is een ghemeen ghebruijck / oft een dinghen dat veel geschiet / wanneer ghesien wordt dat jemandt / een groot Meester geworden zijnde in onse Const / in eeren en voorspoet is ghecomen / dat d'Ouders hun kinders te meer houden op de Teijcken-const / ghelijck Joannes daer door oock wel veel Discipelen soude ghecreghen hebben / dan het schijnt wel dat hij daer niet te begheerigh nae en was: doch heeft hij ghehadt eenen / ghenaemt Huge van der Goes / den welcken van grooten gheest en vernuft wesende / is een uijtmuntigh goedt Schilder ghewordden. Hij heeft van zijn Meester ghelcert de Const van Olij-verwe: zijn wercken zijn gheweest Anno 1480. soo voor als na. Daer is geweest in S. Jacobs kercke te Gent / van hem een seer aerdigh en constigh stucxken /

hanghende aen eenen pijlaer / weſende een Epitaphie van eenen Wouter Gaultier. Het binnenſte was een Mari-beeldt / met haer kindt / ſittende van vooren / een beeldt nouwe anderhalf voet groot / dat ick dickmael gheſien hebbe / met groot verwonderen van de netticheijdt die daer in was: oock op den grondt de cruijdekens en Fol.127.Sp.2. gheſteentgens: bijſonder was te verwonderen de gracelijcke zedicheijdt / die in de tronie der Mari-beeldt was / daer die oude een bijſonder gratie in hadden / die gheeſtelijcke weſens ſulcken ſtatighe devoticheijdt bij te voeghen. In de ſelve Kerck was oock een glaesvenſter van een afdoeninge van 't Cruijs / een ſeer conſtich ſtuck: van ick twijffelof de teijckeninghe van hem / of van zijn Meeſter Joannes was. Daer was noch binnen Ghent van Hughe, in 't Clooſter van den ouſe Vrouwen Broers / een Tafel / waer in was gheſchildert de legende oft Hiſtorie van S. Catharina, dat een conſtigh en ſchoon werck was / hoewel hij dit in zijn jonckheijdt hadde ghedaen. Daer is oock van Hughe een beſonder goedt ſtuck / dat noch van alle Conſtenaers en Conſt-verſtandighe niet vergheefs ſeer ghepreſen is. Dit is te Ghent in een huijs dat omwatert is / bij het Muijde brughſken / te weten / het huijs van Jacob Weytens, en is ghedaen voor een ſchouwe oft ſchoorſteen op den muer van Olij-verwe / weſende d'hiſtorie van David en Abigail, daer ſij hem te gemoet comt. Hier is bijſonder te verwonderen / wat een groote zedicheijdt als in deſe Vroukens te ſien is / en wat een eerbaer ſoet weſen / welcker zedicheijdt ſoo manierlijck is aen te ſien / dat de Schilders van deſen tijdt wel haer Vroukens daer mochten te ſchole ſeijnden / op dat ſijſe hen mochten af leeren: voort den David ſit oock ſeer ſtatelijck te Peerde: ſumma / 't werck is van teijckeninghe / inventie / actien / en affecten / alles uijtnemende: want hier oock het affect der Liefden (ſoo men ſegſt) mede in ghewrocht / en Cupido de Pinceelen heeft helpen ſtieren / in gheſelſchap van zijn Moeder en de Gratien: want Huge noch vrij gheſelle weſende / daer ten huijſe vrijdde de dochter / daer hij ſeer op verlieft was / de welcke hij in 't ſtuck Fol. 127v. Sp. 1. oock heeft na 't leven ghedaen. Noch is van deſen conſtighen Meeſter / onder ander fraeij dingen / die te Brugghe nij onbekennt moghen weſen / een Tafel / die men acht van zijn uijtnemenſte en alderbeſte werc te weſen dat hij opt dede / in de Kercke van S. Jacobs te Brugghe / en is een Altaer-tafel / weſende een Crucifix / met de Moordenaers / Marie, en ander dingen / dat

welcke alles soo levendigh / en met sulcken vlijt ghedaen is / dat het niet alleen t' gemeen volck / maer alle verstandighe gheesten in onser Const grootlijck moet behaghen. Dese Tafel wert om de Const noch in den onverstandighen ijver der Kerck-braeck ghespaert: maer alsoo de selve Kerck worde ghebruijckt tot der Predicatie / werdt dees Tafel ghenomen / om met gulde letteren op swarten grondt te schrijven de thien Gheboden / bij raet en daet van een Schilder / wiens naem ick geern om eerbaerheijdt wille verswijge / dat een die self van der const was / so constigen edel werck heeft willen verderven en te niet doen: wislijck tot groote injurien en oneere der Schilder-const / die sulcx wel hadde moghen met betraenden ooghen aensien. Van also den eersten ouden gront uijtnemende hardt / en dese goudt-verwe / en het swart / van vetten Olij en vellich was / heeft men dit alles suijver en claer afgewasschen / en is noch ongheschent en onbeschadicht in wesen. Dits al dat ick van desen constigen Meester Hughe hebbe connen bij een brenghen: weet oock niet wanneer / oft waer hij begraven is / dan zijnē naem laet ick om zijn edel const Herculis huijsvrouwe Hebe, oft der onsterflijckheijdt bevolen.

Van verscheyden Schilders / van desen oudttijdtsche / oft Modernen tijdt.

Het zijn voortijts geweest in hoogh en neder Duijtsch-lant verscheijden edel Constenaers / en begaefde Mannen in onse oeffeninghe / van welcke / door dat weijnigh gedachtnis van hun door den Schrijvers in den Historien als memorij-kist sorghvuldich is bewaert gheworden / den tijdt en oudtheijdt niet hebben schier over laten blijven als bloote naemen / besonder hier in ons Nederlandt. Van ghelijck van oudts meest alle Plaet-snijders oock Schilders waeren / sien wij hier en daer reliquien / oft na ghelaten dinghen van hun Const en wetenschap / in de Printen / als van Sibaldus Bheem Suanius, Lucas van Cronach in Sassen / Israel van Mentz / en Hispe Marten, welcke Printen nu getuijghen moghen wat elck voor goet Meester in sulcken tijdt is gheweest: want ick weet hat met hun schilderijen niet te bewijsen. Maer nu belangende eenighe onser Nederlanders / welcker wercken en levens mij ten deele maer / oft

stuckwijs bekent en zijn / noch oock de tijden huns levens / zijn dese: eerst van Brugghe / een wtnemende Meester in so vroeghen tijt / gheheeten Hans Memmelinck. Van desen was binnen Brugghe een rijve oft fierter in't S. Jans huijs / wesende redelijcke cleen figueren / maer so heel uijtnemende constich / datter menichmael is voor gheboden geweest een rijve van sijn silver. Desen Meester Fol.128.Sp.1. heeft al ghebloeijdt voor den tijdt van Pieter Poerbus te Brugge / die altijdt dit constich stuck gingh besien op de Hoogtijden alst open stondt / en condet nemmermeer ghenoech besien noch gheprijsen: waer bij te bedencken is / wat uijtmuntender Man den Meester zij gheweest. Te Ghent is gheweest corts nae Joan van Eijck eenen Geeraert van der Meire / die een seer nette handelinghe hadde. Van zijn handelinghe was / door eenigh liefhebber / Lieven Taeyaert, ghebracht in Hollant van Gent een Lucretia, seer reijn ghedaen: welcke eijndlinghe quam in de handt van Jacob Ravart t'Amsterdam / een uijtnemende Constbeminder. Noch is te Gent geweest eenen Geeraerd Horebout, welcken naemaels wiert Schilder van den Coning van Enghelandt / Hendrick de 8e. Van zijn werc was te Gent in S. Jans kerc / op de slincke zijde van het hoog Choor / te weten / deuren van een Altaer-tafel / waer van 't binnenste was ghesneden werck. Dit hadde doen maecken eenen Abt van S. Baefs, ghenaemt Lieven Hughenos. In d'een deur was seer constich gheschildert de gheesselinghe: hier was te sien de nijdighe wreetheijt der gheesselaers / de verduldicheijt Christi, en den ernst van eenen / die beneden de roeden bindt. In d'ander deur was de Cruijs-afdoeninge / al waer onder Mariae en S. Jans seer groote droefheijdt was uijtgheveeldt: in't verschieten waeren de drij Marien, die ten grave quamen met Lanteernkens en lichten in dat doncker spelonckig graf / welcke lichten wederschijn gaven in hun tronien: In dees graf-rootse was eenigh doorsien te sien. Dese deuren waren in de kerck-braeck behouden en ghelost / door een Const-liefhebber van Brussel geboren / geheeten Marten Bierman, diese naederhandt weder over heeft gelevert aen de kerck voor den selven cleenen prijs diese ghecost hadden. Daer is noch van desen Geerard te Ghent op de Vrijdagh-marckt / in den Lijnwaet-arm een dobbel ronde / oft op beijde zijdē gheschildert: op een zijde Christus sittende op eenen steen / daer hij ghecroont met de doorne Croon / van een wordt ghestaghen op t'hooft met een riet: Op d'ander sijde is

Maria met haer kindt / en een deel Enghelen om haer. Noch was te Ghent / doch niet in so ouden tijdt / eenen Lieven de Witte, een goet Schilder / besonder fraey en verstandich in Metselrije / en Prospectijven / die hy veel maeckte. Van hem was een besonder stuck van t'Vrouken in overspel. Oock zijn te Ghent in Sint Jans kerck eenighe fraije parcken van glasen / die van zijn teyckeninghe zijn. Oudt tijts is te Brugghe ghewеest eenen Lansloot Blondeel, welcken in zijn jeught was gheweest een Metselaer: Daerom hy een Schilder wesende / altijt in zijn wercken voor een teecken stelde een Truffel / oft Truweel. Hy was een wonder verstandigh Man in Metselrije / en Antijcke ruinen / en van branden in der nacht teeckenen / en derghelijcke: zijn dochter werdt nae Huijsvrouw van Pieter Poerbus.

Fol.128.Sp.2.

Daer is oock te Brugghe gheweest Hans Vereycke, diese noemden cleen Hansken, wesende seer aerdig en fraey van Landtschap / die hy seer net en natuerlijck t'leven ghelijckende dede: Somtijdts daer in maeckende Mari-beelden / doch niet heel groot. Was oock taemlijck goet van beelden / en conterfeyter nae t'leven: Want ick een Casse met deuren heb gesien / welcke was buijten Brugghe op t'blauw Casteel / oft huijs mijns Ooms Glaude van Mander, die met zijn Wijf en kinderen daer in was gheconterfeijt: De Tafel was een Mari-beeldt met Landtschap. Daer is oudt tijdts gheweest noch eenen Gheerardt van Brugghe / daer ick gheen bescheijt van weet / van dat hy van Pieter Poerbus hooglijck is ghehoort prijsen voor een uijtnemende Schilder. Tot Haerlem is in vroeghen tijdt oock ghewеest Jan van Hemsen, Borgher van aldaer / de welcke een maniere hadde meer treckende nae d'Antijckschе / en meer afghescheijden van de moderne: Maeckte groote beelden / en was in sommighe deelen seer net encurioos. Van hem is een stuck met veel staende Apostelen by Christus, gaende op nae Jerusalem / en is te Middelborg ten huijse van d'Heer Cornelis Monincx, Const-liefhebber. Noch was te Haerlem eenen Jan Mandijn, die seer op zijn Jeronimus Bos fraey was van ghespoock en drollerije: hy is gestorven t'Antwerpen / daer hy van der Stadt pensioen hadde. Noch is te Haerlem gheweest een kloeck geest in ordineren / teyckenen en schilderen / ghenaemt Volckert Claesz. Van hem zijn eenighe stucken op doeck op de Schepen Camer te Haerlem die stout aenghetast en ghedaen zijn / meer Antijck als moderne: hy

Fol. 128v. Sp. 1.

heeft wonder veel / en goedt coop / percken voor Glaes-schrijvers / en anders gheteijckent. Daer is oock t'Antwerp gheweest eenen Hans de Duytscher oft Singher, uijt 't landt te Hessen. Van hem was t'Antwerp in de Keijserstraet / tot Carel Cockeel, een heel Camer van water-verwe ghedaen / met groote Boomen / waer in Linden / Eijcken / en ander onderscheijden waren. Hij teijckende veel voor Tapijtsiers / dan con niet wel op den aberechten dagh schilderen. Hij quam t'Antwerp in't Gild / in't Jaer 1543. In 't Jaer 1535. quam t'Antwerp in't Gild Hansken van der Elburcht, bij Campen / gheseijt cleen Hansken. Van hem was aldaer in onse Vrouwen Kerck den Visch-vercoopers Altaer / daer Petrus doende was met visschen / en op den voorgrondt quam Christus: oock eenen schoonen Boom: oock was de Zee-storm van hem wel uijtgebeeld. t'Antwerp was noch in ouderen tijt Aert de Beer: desen quam in't Gildt / A°. 1529. hij teeckende veel voor Glaes-schrijvers / en was wonder cloec. Oock wasser Jan Cransse: van hem was een voet-wassching in onse Vrouwen Kerc / in Sacraments Capelle / op eenen grooten doeck / seer uijtnemende werc: desen quam t'Antwerp in't Gild / Anno 1523. Lambrecht van Oort, Schilder van Amersfoort / was een goedt Schilder / en Architect / quam in't Antwerps Schilder-gildt A°. 1547. Michiel de Gast quam in't Gild voornoemt 1558. Hij schilderde veel ruinen / en Room na't leven / welcke dingen hij ooc veel teijckende / met ander zijn inventiē / en teeckende zijn dinghen / met een zijn marck daer op druckende. Daer was noch een goet water-verwe Landtschap Schilder t'Antwerpen / Pieter Bom: desen quam in't Gildt / A°. 1560. Noch quam in't selve Gildt A°. 1556. eenen Cornelis van Dale, fraeij Schilder van rotsen. Al dees voorgaende Meesters heb ick dus onder den anderen ghestelt / om dat icker niet besonders van en weet / meer als ick verhaelt hebbe.

Fol. 128² Sp. 2.

't Leven van Albert van Ouwater, Schilder van Haerlem.

Alsoo ick in't ondersoecken doende ben gheweest / om weten de uijtnemenste in onser Const / om van voor aen de selvighe bij orden te laten den anderen achtervolghen: hebbe vlijtigh gheweest de oudtste eerste op mijn Tooneel te stellen / met eenen mij ver-

wondert vernomen te hebben uijt gheloofweerdighe ghetuijgnis / van desen Albert van Ouwater, Schilder van Haerlem / dat hij so heel vroegh een soo constigh Olij-verwe Schilder is geworde: want ick acht / bij dat uijt eenighe wisse omstandicheden ofte ramen / dat hij den tijdt van Joan van Eijck soude bereijcken: want een oudt eerlijck Man oft Schilder Albert Simonsz. tot Haerlem / tuijght en seght waerachtich te wesen / dat het nu in dit Iaer 1604 is gheleden / 60. Iaer / dat hij Albert Discipel was. Vanden Haerlemschen Jan Mostart, den welcken doe ontrent oudt was 70. Iaer / soo datter wel 130. Iaren zijn verloopen / van de gheboorte des voornoemden Mostarts, tot desen tegheenwoordighen tijdt. Nochtans seght Albert Simonsz. een Man wesende van goedt onthoudt / dat Mostart seijde noijt te hebben ghekent desen Albert van Ouwater, noch oock Geertgen van S. Jans. Albert van Ouwater is oock gheweest voor den vermaerden Schilder Geertgen tot S. Jans, die een Discipel van den Ouwater was gheweest. Dus laet ick nu den Leser overlegghen en oordeelen / hoe vroegh te Haerlem de Schilder-const van Olij-verwe is gheweest in ghebruijck. Van Ouwater, was te Haerlem in de groote Kerck / aen de Suijdzijde van 't hoogh Altaer / een Altaer / gheheeten 't Rooms Altaer / welck de Room-reijsers oft Pelgrims deden maken. In de binnen Tafel ware twee staende beelden groot als 't leven / wesende eenen S. Pieter, en eenen S. Pauwels. Onder den voet van 't Altaer Fol.129.Sp.1. was een aerdigh Landtschap / in welck waeren ghemaeckt verscheijden Wandelaers oft Pilgrims / sommighe reijsende / sommighe rustende / etende en drinckende. Hij was seer uijtnemende van tronien / handen / voeten / en laecken / oock van Landtschap. Daer wort oock gheseijt en ghetuijght / uijt de monden der oudtste Schilders / dat te Haerlem is van oudts ontstaen / en begonnen de beste en eerste maniere van Landtschap te maecken. Daer was van hem een pasLijck groot stuck in de hooghte / waer van ick heb ghesien een ghedoodt-verwede Copie / en was de verweckinghe van Lasarus: het principael werdt nae d'Haerlemsche beleghheringhe en overgang / met ander fraeijicheijt van Const / van den Spaengiaerden bedrieghlijck sonder betaelen ghebracht in Spaengien. Den Lasarus was (nae dien tijdt) een seer schoon en uijtghenomen suijver naeckt / van goeden welstant. Daer was ee schoon Metselrije van eene Tempel: doch de Colomnen en 'twerck wat cleen wesende / op d'een zijde

Apostelen / op d'ander zijde Joden. Daer waren oock eenighe aerdighe Vrouwkens / achter quamen eenighe / die toesaghen door Choor pilaerkens. Dit soo constigh stuck quam Hem / kerck menichmael (doch sonder hem te konnen versaden) vlijtigh besien / segghende tot den eygenaer zijn Discipel: Soon / wat moghen dese Menschen gh'eten hebben? meenende / datse eenen grouwsamen grooten tijdt en vlijdt hebben moeten toebrenghen sulcx te maecken. Dits 'tghene dat den tijdt en oudtheydt ons noch van desen ouden Meester hebben ghelaten overblijven / en der verghetelheydt outhouden.

Het leven van Geertgen tot S. Jans Schilder van Haerlem.

Even ghelijck men ontrent den wit ghehoornden woesten Alpes, oft ander hooghe berghen / van verscheyden plaetsen / door den Fol.129.Sp.2. Beecxkens / 'twater hem siet eynd'linghe legheren en versamen meer en meer in een wijder goot oft canael / haestende hem tot de alder ruymste Zee: van ghelijcken is onse const soo hier soo daer oorspronghlijck ontstaen / en door toedoen der edel cloecke gheesten allencx tot meerder volcomenheyt gecomen. Ten heeft der edel schilder-const niet schadich geweest / dat onder ander hem tot haer heeft begheven Geerrit van Haerlem / gheheeten te S. Jans: want hy haer schoonheydt / en bevallijckheydt soo heel vroegh den Menschen ooghen voorhoudende / grootlijcx haer eere en weerdicheyt heeft vermeerdert en openbaer ghemaeckt. Geertgen is noch jongh een Discipel geweest van den voorighen Ouwater, welcken hy in sommighe deelen ghelijck was / en overtrof / bysonder in cloeckheydt / in ordinantien / goetheydt der beelden / en affecten / uytbeeldinghen: dan ick acht niet in de reynheydt en suyverheydt oft scherpicheydt van wercken. Geertgen woonde tot den S. Jans Heeren te Haerlem / waer naer hy dē naem behiel: doch en hadde de orden niet aenghenomen.

Hy maeckte hier de hoogh Altaer-tafel / wesende een groot heerlijck stuck / te weten / het Crucifix. De deuren waren oock groot / en van beyde sijden gheschildert. De een deur en de Tafel zijn vernielt in de Beeldt-storminghe / oft Stadts belegheringhe: eene die overbleven was / is doorgesaeght / en zijn nu twee schoon

stucken tot den Commandeur / in de sael van 'tnieuw ghebouw. D'een / welck d'uijterste zijde was / is eenigh mirakel oft onghemeen Historie: maer 'tander is een noodt Godts / oft Cruijs afdoeninghe / daer Christus seer natuerlijck doot gheschildert light uijtghestreckt / bij den welcken zijn eenighe Discipulen en Apostelen / die droefheijt bewijsen: besonder de Marien thoonen sulcken droef wesen / datmen niet soude meerderen druck moghen uijtghebeelden. De Maria sittende met een inghetrocken treurigh gemoet / schijnt uijtnemende hertseer te hebben en te voelen / ja is sulck / dat het and den meesten Constenaers van desen tijdt verwondert en hooghlijck ghepresen wort. Daer was t'Haerlem buijten tot de Reguliers van zijn werck / doch door den krijgh oft beeldt-stormen vernielt. Noch is van hem t'Haerlem binnē de groote Kerck / des selfs Kercks conterfeijtsel / en hangt op de Zuijt-sijde / seer vast en aerdigh gehandelt. Hij is een sulck Meester geweest / dat den uijtnemenden Albert Dürer te Haerlem wesende / en zijn dinghen met groot verwonderē siende / van hem seijde: Waerlijck / er is eijn mhaler im Moeders leib ghewеest. Oft hij seggen wilde / dat hij daer toe van der Natuere voor-beschickt oft vercooren was van voor de ghevoorte. Hij is jongh gestorven / out ontrent 28. Iaer.

Fol. 129[2] Sp. 1.

T'leven van Dirck van Haerlem / Schilder.

Dat te Haerlem in Hollant van outs oft seer vroeghen tijdt zijn geweest seer goede / oft de beste Schilders van het gantsche Nederlandt / is een oudt gherucht / dat niet loghenachtigh is te schelden oft te bestraffen: maer veeleer / en beter waer te maecken met de voorgaende oude Meesters / Ouwater, en Geertgen te S. Jans, daer toe oock met Dierick van Haerlem / welcken een uijtghenomen goet Meester in soo vroeghe Iaeren is gheweest Wie zijn Meester was / en heb ick niet ghevonden. Hij heeft gewoont te Haerlem in de Cruijsstraet / niet wijt van het Wees-huijs / daer een Antijcks ghevelken staet / met eenighe verheven tronien / van 'tgelijckt wel dat hij oock heeft ghewoont te Loven in Brabant: want ick hebbe gesien binnen Leijden / van hem een stuck met twee deuren: in't midden was een tronie van eenen Salvator, in d'een deur eenen S. Petrus, in d'ander een S. Paulus tronie /

Fol. 129[2] Sp. 2.

waer onder stondt met gulden letters geschreven in Latijn dees meeninghe: Duijsent vier hondert en twee en tsestigh Jaer nae Christus gheboort / heeft Dirck, die te Haerlem is gebooren / mij te Loven ghemaeckt / de eeuwighe rust moet hem ghewerden. Dese tronien zijn ontrent soo groot als 'tleven / en nae sulcken tijdt uijtnemende gedaē / en seer net / met fraeij haijr en baerden: Dit is te sien tot d'Heer Jan Gerritsz. Buytewegh, wesende al t'ghene dat ick weet van zijn wercken aen te wijsen: en is doch ghenoech om betuijgen / wat uijtnemende Meester Dirck is geweest / en in wat tijdt hij gheleeft / en zijn wercken in sulcken grooten volcomenheijdt gedaen heeft / 'twelck was een goet deel Jaeren voor de geboort van Albert Dürer, en zijn nochtans seer afghescheijden van de harde oft cantighe onwelstandighe moderne maniere.

Het leven van Rogier van der Weyde, Schilder van Brussel.

Onder de gerucht-weerdighe in der Schilder-const / moet sonderlinghe ghedacht / en niet versweghen blijven / den uijtnemendē Rogier van der Weyde, die uijt Vlaender oft van Vlaemsche Ouders te Brussel heel vroegh in onsen voorighen donckeren Const-tijdt heeft laten blincken 'tlicht der vernuftheijdt / dat de Natuere in zijnen edelen gheest hadde deelachtigh ghemaeckt / en ontsteecken hadde / tot groot verwonderen en oogh ontsluijtinghe der Constenaren van zijnen tijdt: want hij onse Const grootlicx heeft verbetert / toonende met zijn vindingen en handelinghen een volcomender wesen / soo in stellinghen / als ordinerē / met uijtbeeldinge der menschlijcker inwendighe begheerten oft gheneghentheden / 't zij droef / gram / oft blijde / nae den eijsch des wercks. Van hem tot eeuwighe ghedachtnis zijn te sien te Brussel op het Raedt-huijs / seer vermaerde stucken / wesende vier Historien / op het gherichte oft Justitie bij een ghebracht. Daer is voorneemlijck een uijtnemende en merckelijck stuck daer den ouden Vader te bedde cranck ligghende / zijnen misdadighen Soon den hals afsnijdt: waer seer eijghentlijck de ernsticheijdt des Vaders is te sien / die bijtende op zijn tanden / met onghenadighe handen / soo grouwsaem recht aen zijn eijghen kint bedrijft. Voorts isser daer den Vader en den soon om 'trecht

Fol.130.Sp.1.

in eeren te houden / beyde elck een ooghe worden uytghesteecken / en dergheliicke beduytselen meer / welcke dinghen wonderlijck te sien zijn: beweeghden oock den gheleerden Lampsonio soo seer / dat hy zijn ooghen qualijck con verbieden die stadich aen te sien / doe hy te dier plaetsen was doende om tot bevredinge der Nederlanden te schrijven de Pacificatie van Ghent / ondertusschen dickwils seggende: O Meester Rogier, wat een Man zijdy gheweest / en dergelijcke woorden: daer hy nochtans met soo belangende saeck onledig en doende was. Van Rogier is oock gheweest te Loven in een Kerck / gheheeten Onse Vrouwe daer buyten / een afdoeninge des Cruycen / daer twee op twee leeren stonden / en lieten 'tlichaem afdaelen met eenen lijnen doeck oft dwael: beneden stonden Joseph van Aromathia, en ander / die het ontfinghen. Beneden saten de Marien seer beweeghlijck / en weenden: alwaer Maria, als in onmacht wesende / was van Joanne, die achter haer was / opgehouden. Dit principael stuck van Meester Rogier wiert aen den Coningh nae Spaengien ghesonden / welck onder weghe met 't Schip op de reys verdronck / doch werdt ghevischt: en seer dicht en wel ghepackt wesende / was niet seer bedorven / dan een weynich ontlijmt. En in de plaets van dit / hadden die vā Loven een / dat van Michiel Coxie nae dit ghecopieert was: waer by te bedencken is / wat een uyt-muntigh stuck dit was. Hy hadde een conterfeytsel ghemaeckt voor eenighe Coninginne / oft groote Personagie / daer hy voor hadde een erflijcke Coren-rente / en is tot grooten rijckdom ghecomen / heeft den armen veel aelmoessen bestelt / en ghestorven ten tijde van de sweetende sieckte / diemen d'Engelsche cranckheydt noemde / die 'theele landt schier doorcroop / en veel duysent Menschen wech nam.

Fol.130.Sp.2.

Dit was in't Iaer ons Heeren 1529. in den Herst.

HANDZEICHNUNGEN

ALTNIEDERLÄNDISCHER MALER.

Der Stand der Forschung gestattet nicht, ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichniss der Handzeichnungen der niederl. Maler des 15. Jahrh. zu liefern. Durch die Aufzählung der dem Studium zugänglichen wenigen Blätter soll nur der Platz markirt werden, welcher den Handzeichnungen in der Geschichte der niederl. Malerei gebührt. Auch drängt es auszusprechen, dass die Kenntniss der Handzeichnungen unentbehrlich sei für das Verständniss eines jeden Meisters und aufzufordern zu emsigem Suchen und richtigem Ordnen der vorhandenen Schätze.

Von Skizzen zu ausgeführten Bildern sind uns bekannt: die Figuren von Adam und Eva zum Genter Altarbild in der Louvresammlung. Eine Doublette (Federzeichnung) 7″10‴ — 4″5‴ bewahrt die Erlanger Sammlung.

Das Britische Museum besitzt die Zeichnung der Magdalena ohne Salbbüchse zu der Gestalt im Votivbilde Roger v. d. Weyden's in der Grosvenorgalerie. Eine Variante (mit Büchse) hat Metz: Imitations of drawings publicirt.

Die Originalzeichnung zu dem Portrait im Belvedere Nr. 42 Jan van Eyck's bildet einen Schatz der Dresdener Sammlung.

Eine Studie zu dem Kopf des h. Benedict in Memling's Triptychon des h. Christophorus in Brügge dürfte ein getuschtes Blatt im Louvre vorstellen.

Ohne Beziehung zu ausgeführten Bildern sind Judas Verrath (eher oberrheinisch), Federzeichnung in Dresden, Memling zugeschrieben,

sowie zwei Passionsblätter in Turin,

ein auf Jan van Eyck getaufter Brautzug (Kreide mit Rothstein)

und eine Madonna in goth. Kirche mit Donator (Copie nach Roger?) in der Albertina.

Mehrere treffliche Zeichnungen besitzt das Städelsche Museum: ein Brustbild eines Mannes, der mit einem Papagei spielt, von Jan v. Eyck und

eine Anbetung der Könige im Stile Roger's.

Das angebliche Portrait von Roger's Frau ist in jeder Hinsicht ein Falsum.

Die Erlanger Sammlung führt unter dem Namen Martin Schön eine Federzeichnung der Geburt Christi an, welche Roger zu gehören scheint.

Das Portrait des Gerard David mit der Feder gezeichnet soll in der Bibliothek zu Arras vorhanden sein.

REGISTER.

A.

B.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

J.

N.

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.







33032



